

DIE
PASSIONSSPIEL-TRADITION
IM ALLGÄU

*Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilian-Universität
zu München*

vorgelegt von
SIGRID MAYER
in München

Buchdruckerei Sebastian Mayer

München 1957



Referent: Prof. H. H. Borchardt

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Juni 1957

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
I. DIE SPIELE DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS	
Das Osterspiel von Memmingen	13
Osterliturgie im Allgäu:	
A. Memmingen	15
B. Immenstadt	24
Das Passionsspiel in Kaufbeuren	26
Komödianten im Allgäu	28
II. DIE SPIELE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS . . .	
Das Passionsspiel von Sonthofen	33
Das Spiel von 1661	34
Das Spiel von 1724	36
Das Passionsspiel von Mindelheim	63
Das Passionsspiel von Immenstadt	66
Das Passionsspiel von Mittelberg	72
Das Passionsspiel von Oberstaufen	74
Das Passionsspiel von Weiler	76
Das Passionsspiel von Ellhofen	80
Das Passionsspiel von Wald	83
Das Passionsspiel von Oberstdorf	86
Das Passionsspiel von Nesselwang	87
Das Passionsspiel von Waal	88
Das Spiel von 1791	89
Das Spiel von 1815	107
Die Spiele von 1828 bis 1956	111
Zusammenfassung	121
Anmerkungen	129
Literaturverzeichnis	149



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554018_0063

EINLEITUNG

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist die Passionsspieltradition im Allgäu. Unter diesem Begriff wird hier sowohl die Entwicklung der Passionsspiele von ihren Anfängen bis in die Gegenwart, als auch die verschiedenen Erscheinungsformen der Passionsdarstellungen verstanden.

Der Anfang der Passionsspiele reicht bis ins ausgehende 12. Jahrhundert zurück. Dort erschienen sie, neben den ersten Osterspielen, zuerst in lateinischer Prosa und knappster Form. Sie waren zwar keine Erweiterungen dieser Osterspiele, wurden aber doch angeregt durch die aus Einschüben in die kirchliche Feier der Osternacht, den sogenannten Tropen, entstandenen Osterfeiern, die sich zu den Osterspielen weiterentwickelt hatten^{1a}. Nicht zufällig war es ein Geschehen aus der Auferstehungsgeschichte, das als erstes — im 10. Jahrhundert schon — tropiert wurde, betonte doch die Zeit der ottonischen Kaiser vor allem das siegreiche Königtum Christi. Damals gipfelte der Gedanke der Erlösung in Christi Auferstehung am dritten Tage. Im weiteren Verlauf der Entwicklung übertrafen aber dann die Passionsspiele in ihrer Anzahl und Bedeutung bald die Osterspiele. Denn zur Zeit der Hochgotik bestätigte nicht mehr das Bild des glorreichen Königs primär die Erlösung der Menschen, sondern das des leidenden Weltheilands; nicht mehr die Auferstehung stand im Mittelpunkt der Zeitfrömmigkeit, sondern die Passio des Herrn. Trotzdem bestanden die Osterspiele neben den Passionsspielen weiter fort. Auch die Liturgie der Kartage entfaltete sich zu reicher Mannigfaltigkeit in den verschiedenen Diözesen und Pfarreien und ihre theatralischen Elemente vermehrten sich. Die Passionsspiele aber wurden mehr und mehr zum Mittelpunkt des geistlichen Spielgutes. Im ausgehenden Mittelalter endlich wuchsen dem Passionsspiel neue Motive aus der Zeitfrömmigkeit, besonders aus der Mystik, zu. Aus den chorisch-strengen, knappen, lateinisch verfaßten Passionsspielen der Mönche hatten sich die breit angelegten Bürgerpassionen der Städte entwickelt, welche oft mehrere Aufführungstage beanspruchten, ganz deutschsprachig und sehr realistisch waren.

Im 15. Jahrhundert standen diese Bürgerpassionen auf ihrem Höhepunkt. Mit dem Absinken der Bürgerkultur und mit dem Einbruch der Reformation,

die der Versinnlichung und den vielfach bestehenden Auswüchsen solcher Spiele scharf ablehnend gegenüberstand, verschwanden die Passionsspiele aus den großen Städten. Dort entwickelten die Höfe und Orden ganz neue, eigene Theaterformen aus völlig anderen Quellen.

Auf dem Lande hielten sich die Passionsspiele in den katholisch gebliebenen Gegenden Süddeutschlands und Österreichs noch einige Zeit in ihrer mittelalterlichen Form. Bedauerlicherweise ist gerade das Volksspielgut zwischen spätem Mittelalter und Barock kaum veröffentlicht und wenig untersucht worden, so daß ein völlig klares Bild für diese Zeit fehlt. Sicher ist, daß das Wiederleben der Passionsspiele im Barock und damit der bedeutendste Zweig des geistlichen Volksspiels, kein völliger Neuanfang ist, sondern daß häufig die Tradition aus dem späten Mittelalter von den neuen Trägern, den Handwerkern und Bauern des breiten Landes, wiederaufgenommen wurde, allerdings weitgehend im Stil der Zeit und um Motive barocker Frömmigkeit erweitert.

Die Verbindungslinie mit dem Mittelalter ist dabei vor allem in der Motivik zu suchen, die entweder direkt aus dem überlieferten Spielgut übernommen wurde, oder auf dem Umweg über die Erbauungsbücher des Barock in die Spiele eindrang. Die genannten Bücher fußen ihrerseits auf spätmittelalterlichen Erbauungsschriften, einer Literatur also, die vielfach schon den spätmittelalterlichen Spielen zur Quelle gedient hatte.

Einen weiteren, indirekten, Zusammenhang mit dem Spätmittelalter vermittelten die verschiedenen Passionsspielformen der Übergangszeit des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts, nämlich die Passionsspiele der Meistersinger, Schulmeister und Jesuiten. Diese alle nahmen sich neben ihrer eigentlichen dramatischen Tätigkeit auch des Passionsthemas an und schöpften dabei selbstverständlich aus dem noch lebendigen Spielgut des ausgehenden Mittelalters. Freilich handelt es sich hierbei nur um Nebenerscheinungen der Passionsspieltradition. Der große Unterschied dieser Passionen zu den Spielen des Spätmittelalters besteht darin, daß sie, vor allem in Aufbau und Form, vom Humanismus geprägt sind. Sie sind, namentlich die Spiele der Jesuiten, für die Entwicklung der Barockpassionen von großer Bedeutung gewesen. Sie beeinflussten die ländlichen geistlichen Barockspiele nicht nur durch die Überlieferung des aus dem Mittelalter überkommenen Motivguts, sondern machten auch mit den Stilmitteln und Ausdrucksmöglichkeiten des heraufkommenden Barock und mit den neuen Bühnenmöglichkeiten bekannt.

Bei den Barockpassionen ist also das aus dem Mittelalter überkommene Spielgut von den inhaltlich, stilistisch und aufführungsgeschichtlich neuen Tendenzen des Barock zu unterscheiden.

Neben den Passionsspielen gestaltete der Barock auch die Karfreitagsprozessionen zu großen, prachtvollen Schauprozessionen aus. Schon im Spätmittelalter gab es solche figurierte Prozessionen. Es waren meist Fronleichnamsprozessionen, in denen vor allem der Gedanke der Eucharistie verherrlicht

werden sollte. Durch ihr Bestreben, die ganze Heilsgeschichte darzustellen, wurde auch die Passion miteinbezogen.

Im Barock handelt es sich dagegen um Karfreitagsprozessionen, die meist von dem reinen Bußgedanken ausgingen und zunächst nur aus Geißlern, Kreuzziehern und Ausgespannten zwischen betendem Volk bestanden. Aus diesen Bußprozessionen entwickelten sich unter dem Einfluß der Orden, hier vor allem der Kapuziner, jene reich figurierten Schauprozessionen, die die Verherrlichung des Leidens Christi zum Inhalt hatten und immer noch mehr oder weniger mit dem ursprünglichen Bußgedanken in Zusammenhang standen. Verschiedentlich wurden diese Karfreitagsprozessionen so sehr erweitert, daß sie sich in nichts mehr von den figurierten Fronleichnamsprozessionen unterschieden.

Solche Prozessionen gab es vereinzelt, z. B. in München, schon im 16. Jahrhundert. Im 17. und 18. Jahrhundert waren sie weitverbreitet und wurden oft mit einem Spiel verbunden und zwar entweder so, daß das Passionsspiel in einer derartigen mehr oder minder reich ausgestatteten Prozession ausklang, oder aber daß die Prozession sich immer reicher entfaltete und Stationen einlegte, an denen Szenen der Leidensgeschichte dargestellt wurden. Dann war die Möglichkeit gegeben, daß die einzelnen Szenen der verschiedenen Stationen zu einem ganzen Spiel zusammenwuchsen, welches während, oder am Ende der Prozession gespielt wurde. Dabei war nicht ausgeschlossen, daß die Spieltexte, die in die Prozession eingefügt wurden, aus älterem Spielgut stammten, so daß aus dem Verhältnis von Spiel und Prozession nicht sofort auf das Alter der einzelnen Teile geschlossen werden kann. Eine wechselseitige Beeinflussung von Spiel und Prozession ist dagegen möglich.

Die barocken Passionsspiele hielten sich im süddeutschen und österreichischen Raum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Dann machten die Verbote des ausgehenden Jahrhunderts, die Auswüchse der Spiele selbst und ihre innere Brüchigkeit, sowie der neue rationalistische Zeitgeist der Kontinuität der meisten ein Ende. Einige freilich wandelten sich, paßten sich der neuen Zeit an und lebten weiter.

Gestützt wurde dieses Fortbestehen durch das im 18. Jahrhundert erwachte historische Verständnis für die Volksspiele und vor allem durch den Wandel der bayerischen Politik.

Es ist die Zeit, in der sich Einzelpersönlichkeiten der überkommenen Passionsspiele annahmen, sie von Auswüchsen, Grobheiten und allzugroßem Gefühlsüberschwang auf der einen Seite, allzu realistischen Marterszenen auf der anderen befreiten.

Nicht immer freilich waren ihre Änderungen sehr glücklich. Meist war der Abstand der Überarbeiter vom Denken und von der Frömmigkeit des Volkes zu groß, so daß ihr Vorhaben mißlingen mußte. An die Stelle von naiver Gläubigkeit und Legendenfrömmigkeit setzten sie das historische Geschehen. Die Passionsspiele des 19. Jahrhunderts enden nicht mehr, wie

fast alle Barockpassionen mit Tod und Grablegung Christi, sondern mit seiner Auferstehung. Jener typische Gedanke des Barock, der auch in den meisten barocken Martyrerdramen wiederkehrt, daß nämlich bereits im Tod die Überwindung und Erlösung beschlossen liegen, wurde im 19. Jahrhundert nicht mehr verstanden. Als am Ende des Jahrhunderts die wissenschaftliche Erforschung sowohl der mittelalterlichen als auch der barocken Passionsspiele einsetzte, wurden die neuen Erkenntnisse der Germanistik gelegentlich in die Praxis umgesetzt.

Während für Österreich, Tirol und einen Teil Bayerns^{2a} bereits verschiedene Textausgaben und Spieluntersuchungen vorliegen, fehlt für nicht minder spielfreundige Landschaften wie Niederbayern, die Oberpfalz, Schwaben und das Allgäu bisher noch die erste Übersicht. Damit wird aber der Schwerpunkt, besonders der barocken religiösen Volksspiele in ungerechtfertigter Weise verlagert. Darüber hinaus ist, so lange nicht alle Landschaften auf ihr Spielgut hin untersucht sind, ein genaues Bild weder für das mittelalterliche, noch für das barocke Volksspiel zu gewinnen; auch kann über Unterschiede und Gemeinsamkeiten, Abhängigkeiten und Einflüsse der Spiele keineswegs ein abschließendes Urteil gegeben werden.

Die vorliegende Arbeit versucht nun eine dieser Lücken zu schließen und eine solche Untersuchung für das *Allgäu*, dieses wichtige Bindeglied zwischen Bayern, Schwaben und Vorarlberg-Österreich zu geben. Ein solches Vorhaben ist gerechtfertigt angesichts des Fehlens jeglicher wissenschaftlichen Behandlung des Allgäuer Passionsspielgutes, obgleich gerade das Passionsspiel von *Sonthofen* auf seine Beziehungen zum Tiroler Spielkreis hin untersucht werden sollte und obgleich die noch immer lebendige Spieltradition in *Waal* eine Darstellung längst verdient hat.

Erhebliche Schwierigkeiten ergeben sich allerdings dadurch, daß die *Grundlagen zur Arbeit* zum Teil fehlen, zum Teil unzuverlässig und vorwissenschaftlich sind.

Schon für das mittelalterliche Spielgut des Allgäus fehlen sowohl die Texte, als auch genaue zeitgenössische Angaben in Chroniken, Ratsprotokollen, in Rechnungs- und Kirchenbüchern, so daß sich hier nur ein sehr allgemeines Bild ergeben kann, das nur durch die in einigen Orten sehr theatralischen Formen der Osterfeier farbiger wird. Auch für die Übergangszeit vom Mittelalter zum Barock liegen die Texte der belegten Meistersinger- und Schulmeisteraufführungen nicht vor.

Aus der Barockzeit ist der vollständige Text des Sonthofener Spieles von 1724, der Text des Passionsspieles von Weiler aus dem Jahre 1760 und das Waaler Spiel von 1791 erhalten. Ergänzt werden diese Texte durch Eintragungen in Ratsprotokollen, Rechnungen, Kirchenbüchern, Chroniken und durch die Akten mit den Eingaben um Spielerlaubnis und den dazugehörigen Antwortschreiben der Behörden. Einige Texte gingen erst in jüngster Zeit —

manche durch Einwirkungen des zweiten Weltkrieges — verloren. Von Spielen, für die kein Text erhalten ist, läßt sich aus geringen Bruchstücken, Spielprogrammen und Textbeschreibungen ein ungefähres Bild gewinnen. Prozessionsordnungen und -beschreibungen gewähren weitere Aufschlüsse.

Vollständiger ist die Überlieferung seit 1800 zugänglich. Hier ist der Text des geistlichen Rates Herrn von Rittershausen für Immenstadt und der Text für Waal von Ottmar Weiß und seine verschiedenen Abänderungen bis zum heutigen Spieltext erhalten.

Neben diesen Quellen und Zeugnissen darf die spärliche Literatur, die zu den Passionsspielen des Allgäus vorliegt und die ausschließlich aus Zeitungsaufsätzen in meist sehr populärer Form besteht, nur mit ganz besonderer Vorsicht verwertet werden. Unkenntnis, Unzuverlässigkeit und Vorwissenschaftlichkeit machen diese Zeugnisse nahezu unbrauchbar. Davon sind auch die beiden einzigen Veröffentlichungen, die einen größeren und anspruchsvolleren Zusammenhang herstellen, nicht ausgenommen, denn sowohl Reiser^{3a}, als auch Ehleuter^{4a} fügen in ihre Arbeiten unbesehen nur einige Auszüge solcher Zeitungsaufsätze ein.

Weiteres Material für diese Arbeit stellen alle veröffentlichten Passionsspiele, vornehmlich des süddeutschen Raumes, die Erbauungsschriften, vor allem das einflußreiche „Leben Christi“ des Kapuzinerpaters Martin von Cochem und die verschiedenen Untersuchungen zum Problem der Passionsspiele und der Passionsprozessionen dar. Aus jüngster Zeit kommt als Anschauungsmaterial die Passionsaufführung Waals aus dem Jahre 1956 hinzu.

Von diesen Grundlagen her soll hier nun ein Bild der Passionsspieltradition im Allgäu entworfen werden.

Bei dem Fehlen bedeutender und künstlerisch reger Stammklöster und großer Städte im Allgäu ist im Mittelalter keine reiche Spieltradition zu erwarten. Die überlieferte Liturgie der Kartage muß auf ihre theatralischen Elemente hin untersucht und in den Gesamtzusammenhang der Osterliturgien gestellt werden.

Die Schul- und Meistersingeraufführungen und die Spiele der Jesuiten, die sich im 16. und frühen 17. Jahrhundert des Passionsthemas annahmen, sollen in ihrer zwischen Mittelalter und Barock vermittelnden Stellung dargestellt werden.

Der Barock stellt dann für das Allgäu mit seinen Märkten und Großdörfern den Höhepunkt der Passionsspieltradition dar. Selbstverständlich sind dabei die Einflüsse der Klöster, vor allem der Jesuiten in Mindelheim und der Kapuziner in Immenstadt zu berücksichtigen. Alle Spiele sollen an Hand der Quellen geschichtlich fixiert und chronologisch dargestellt werden. Texte, Textbruchstücke, Programme und Spielbeschreibungen der einzelnen Spiele werden interpretiert, wobei das Hauptgewicht nicht auf einer philologischen Interpretation im Sinne Wackernells liegt, die sich für die Barockspiele als unergiebig erweisen würde, sondern auf der Untersuchung des Motivguts liegen wird. Aus ihm lassen sich die Zusammenhänge mit der mittelalterlichen Tradition

erkennen, die Einflüsse der Zeitfrömmigkeit, besonders der Erbauungsliteratur ermitteln und die Anregungen durch Übernahme aus dem Theater der Zeit, somit das eigentliche Wesen des jeweiligen Spieles und seine Stellung innerhalb der gesamten Passionsspieltradition, am deutlichsten darlegen.

Hiermit verglichen sind der dramatische Aufbau und die sprachliche Interpretation bei der textlichen Primitivität dieser Spiele von weit geringerer Bedeutung, obgleich auch sie, besonders für die Erkenntnis der Einflüsse aus dem zeitgenössischen Theater wichtig werden können und dann selbstverständlich auch mit herangezogen werden.

Von gleicher Bedeutsamkeit wie diese Textfragen ist für die Spiele die Aufführungsgeschichte. Text und Aufführung sind hier nicht zu trennen, eines erhellt das andere und ist nur als Ganzes zu betrachten. Was A. Selzer^{5a} allgemein für das Barockdrama in Süddeutschland sagt, trifft auch für das Volksschauspiel des Barock zu:

„ . . . das Wort allein genügte nicht, den Willen zu gesteigertem Affekt zu verwirklichen. Der mit Energien geladene barocke Ausdruck rafft alle Mittel der Geste, des Kostüms, der Szene, der Farbe und des Klanges hinzu . . . ”.

Erst aus der Aufführungsgeschichte werden alle Einflüsse — hier kommen vor allem die Ordenstheater und das Theater der Höfe in Betracht — sichtbar. Allerdings sind die überlieferten Zeugnisse über Bühne, Bühnengestaltung, Darstellungsstil, und Musik noch geringfügiger, als die textliche Überlieferung.

Erhellend für die Einflüsse, Abhängigkeiten und Art der Spiele ist auch die Darstellung der figurierten Schauprozessionen.

Ziel der Arbeit ist also eine Darstellung der Passionsspieltradition innerhalb des Allgäus als Teil der gesamten Passionsspieltradition. Die Untersuchung soll mit anderen Arbeiten zur süddeutschen Tradition in Beziehung gesetzt und dabei erkennbare Zusammenhänge herausgestellt werden.

I. DIE SPIELE DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

Das Osterspiel von Memmingen

Das älteste geistliche Spiel im Allgäu von dem wir sicher wissen, ist das Osterspiel von Memmingen im Jahre 1460.

Der vielzitierte Satz in Schorers Chronik von 1660 lautet:

„In den Oster-Feyrtagen hielt man ein Oster-Spiel allhier auff dem Blatz zwischen dem Eich-Hauß und der Mezg von dem Leiden Christi mit schönen Figuren und Reimen war fast andächtig. Es wehrete den Montag und Afftermontag. Man machte ein besonder Gerüst darzu neun Bretter lang und 20 Bretter breit.“¹

Seine wenig bekannte Quelle ist die handschriftliche Chronik von Erhart Wintergärist² aus den Jahren 1448–1471, die er wörtlich, nur der Schreibung seiner Zeit entsprechend, übernommen hat. Weder Wintergärist, noch andere Memminger Chronisten³ berichten mehr über dergleichen Spiele, so daß wir fast annehmen müssen, es handelt sich um ein einmaliges Spiel ohne Tradition, wenngleich es sehr unwahrscheinlich ist, daß ein so umfangreicher Text für eine einzige Aufführung geschrieben, oder auch nur abgeschrieben wurde. Zudem stehen diesem Schweigen der Chronisten andere Tatsachen, die für eine Spieltradition sprechen gegenüber:

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts war die Hochblütezeit der geistlichen Bürgerspieltradition. Die Spiele von Erlau, Redentin, das Wiener Osterspiel, das Künzelsauer Fronleichnamsspiel, die Passionen von Eger, Sterzing und Frankfurt entstanden in dieser Zeit. Um 1460, dem Aufführungsjahr von Memmingen, begann die Tradition im nahen Augsburg.

Memmingen selbst, das 1286 von Rudolf I. als Reichsstadt anerkannt worden war, lag als wichtige Handelsstadt an der Straße Augsburg - Italien und seine Bürger wetteiferten mit den großen Handelshäusern der Zeit. Es war also sowohl reich, als auch weltoffen genug, um eine solche Spieltradition glaubhaft zu machen. Hinzu kommt, daß die eigentliche Blütezeit der Memminger Bau-, Schnitz- und Malkunst in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt.

Der größte Teil der die Stadt bestimmenden Gebäude ist in dieser Zeit entstanden; z. B. die Martinskirche, die Frauenkirche, die Kreuzherrnkirche, Antonierkapelle und -kloster, das Augustinerkloster, das Elsbethenkloster, das Franziskanerinnenkloster, die Dreikönigskapelle, die Jörgenkapelle, das Rathaus, das Steuerhaus, der Salzstadel. Die Maler- und Bildhauerfamilie Strigel schuf ihre Schnitzaltäre, Tafelbilder und Fresken.

Der Text des Spieles ist nicht erhalten. Das Stück war kein Osterspiel⁴ in unserem Verstande, es handelte vom Leiden Christi, es war also ein Passionsspiel in Versen und wie die Spiele des 15. Jahrhunderts häufig, sehr breit. Es dauerte zwei Tage.

Man spielte auf dem heutigen Weinmarkt, dem Mittelpunkt von Handel und Gewerbe, wo die Häuser der meisten Memminger Zünfte nebeneinander standen. Daraus kann man auf eine besonders starke Beteiligung der Zünfte schließen. Eines der Häuser am Weinmarkt war im 15. Jahrhundert im Besitz der Familie *Strigel* und es liegt sehr nahe, an ihre Teilnahme bei der Ausgestaltung des Spieles zu denken.

Man baute ein Gerüst auf, dessen Maße in Brettern angegeben sind, eine Maßeinheit, die mit 4 – 6 m Länge angegeben wird. Demnach wäre die Bühne zwischen 36 und 54 m breit gewesen.

Wo dieses Gerüst aufgeschlagen war, ist nicht völlig zu klären. Das Eichhaus nimmt heute die westliche Schmalseite des rechteckigen Platzes ein; es wurde 1579 erbaut. Unbelegt ist, ob das Eichhaus vor dieser Zeit an derselben Stelle war. Im Norden das dritte Haus vom Eichhaus gerechnet, ist das Zunfthaus der Metzger⁵ gewesen. Da eine Bühne dieser Zeit nicht schräg übereck gestanden sein kann, ist die andere Lösung viel einleuchtender, daß nämlich, wie belegt ist, im Eichhaus selbst, bzw. an der Stelle des heutigen Eichhauses, eine Schweinemezge war und also das Gerüst vor dem Eichhaus am Westende des langgestreckten Weinmarktes aufgeschlagen war. Es wäre demnach bereits eine flächige, zweidimensionale Simultanbühne mit dem Eichhaus als Rückwand gewesen. Mehr läßt sich nicht sagen, alles darüber hinaus ist Hypothese.

1470–74 baute man den Salzstadel mit einer Stube; von nun an fanden die meisten Theaterraufführungen dort statt.

1562 veranstaltete *David Albrecht*, wahrscheinlich schon im Salzstadel, in der Osterzeit das Spiel vom „großen Abendmahl“. Schorer schreibt darüber:
„Den Fünften Aprilis ist von einer Burgerschafft allhier ein feines Spil vom grossen Abendmal und von den 10 Jungfrauen gehalten worden durch David Albrecht: Waren über die Sibenzig Personen darinnen.“⁶

Es handelt sich dabei um ein evangelisches Stück. Schon 1522 war die Reformation in Memmingen eingedrungen und hatte dort rasch Wurzel geschlagen. Im Aufführungsjahr 1562 endete der katholische Gottesdienst in Memmingen für längere Zeit.

Bezeichnend ist, daß man jetzt „das große Abendmahl“ spielte, also eine Episode aus dem Leiden und nicht mehr wie im ausgehenden Mittelalter die gesamte Heilsgeschichte. Deutlich ist der „Wille zur Begrenzung und Vereinfachung, zur geschlossenen Form“⁷ zu spüren.

Für das ausgehende 16. Jahrhundert mehren sich die Nachrichten über „Comoedien“ in Memmingen. Es wurde fleißig Theater gespielt, meist im Salzstadel, aber auch im Freien. Zunächst waren es noch geistliche Spiele, deren Stoffe häufig dem Alten Testament entnommen waren, das für die protestantischen Dramatiker einen Ersatz der mittelalterlichen Legenden bot.

Seit 1600 spielte die Meistersingergesellschaft ihre Komödien⁸, die Schüler der Lateinschule spielten, fremde Komödianten kamen. Noch einmal, 1616, hören wir von einem Passionsspiel. Die *Meistersinger* spielten in der Osterzeit eine

„Tragedia von dem Bitteren leiden, Sterben und Sygreichen
Aufferstehung Unsers Herren und heylands Jesu Christj.“⁹

Danach verstummen die Nachrichten über Passionsspiele in Memmingen.

Osterliturgie im Allgäu

A. MEMMINGEN

Die geistlichen Spiele hatten sich aus der kirchlichen Feier der Hochfeste, bezw. aus Einschüben, den sogenannten Tropen, mit denen die Liturgie erweitert worden war, entwickelt. Besonders von den Oster- und Passionsspielen ist dies eingehend untersucht und dargelegt worden.¹⁰ Die früheste Stufe dabei stellen die Visitatiozzenen der Osterfeiern dar, die in sich wiederum in verschiedene Entwicklungsstufen eingeteilt worden sind.¹¹ Sie beginnen im 10. Jahrhundert und reichen, nicht nur wie Carl Lange¹² festgestellt hat ins 18., sondern, wie unten bewiesen werden soll, bis ins 19. Jahrhundert. Es handelt sich also um eine selbständige Gattung, die neben den schon früh aus den Osterfeiern weiterentwickelten Osterspielen weiterbestand.

Aber nicht nur die *visitatio sepulcri* der Ostermatutin, die sich tatsächlich zum geistlichen Spiel weiterentwickelte, enthielt theatralische Elemente, sondern die ganze Feier der Karwoche war voll von ihnen, obgleich sie für das mittelalterliche Theater nicht von der gleichen, unmittelbaren Bedeutung wie die *visitatio* waren.

Dazu fand sich nun für *Memmingen* ein interessanter, besonders theaternaher Beitrag aus dem frühen 16. Jahrhundert. Diese Memminger Liturgie ist in der Literatur der Osterfeiern nicht bekannt. Martin Sontheimer teilt in „Die Geistlichkeit des Kapitels Ottobeuren“ die Gottesdienstordnung in der Frauenkirche zu Memmingen von 1516 mit¹³, die der Pfarrer zu Unser Frauen, Jakob Megrich, aufgezeichnet hat. Megrich war seit 1498 an der Frauenkirche, aber

auch schon vorher wird die Liturgie der Kartage und der Osternacht in ähnlicher Weise gefeiert worden sein, so daß die Feier um 1460 nicht wesentlich anders war. Möglicherweise war diese besonders theatralische Form der Osterliturgie in Memmingen mit ein Anlaß, richtig Passion zu spielen.

Theatralische Elemente steckten schon in der Feier des *Palmsonntags* mit ihrer Dreiteilung von Palmweihe, Prozession und Hochamt. In Memmingen wurde der tags zuvor in allgemeiner Prozession von St. Martin ins Heiligeist-Spital verbrachte Palmesel mit dem hölzernen Christus (*ymago salvatoris nostri unacum asina*) von den jungen Geistlichen und Schülern, mit Palmen geschmückt, zur Frauenkirche geholt. Bei schönem Wetter war die Palmweihe auf dem Friedhof unter Lesungen, Antiphonen und Responsorien die zum großen Teil heute noch üblich sind. Diese liturgischen Texte sind an und für sich schon dramatisch; der Eindruck wurde aber noch verstärkt durch eine offensichtliche *Rollenverteilung* und verschiedene *Handlungen*. So stellten die *scolares* die Hebräerkinde dar und übernahmen bei der vom Cantor begonnenen Antiphon „Cum audisset populus, quia Jesus venit Jerosolymam“... das „Hic est, qui venturus est in salutem populi“ der Kinder. Auch die Antiphonen „Pueri Hebraeorum, portantes ramos olivarum“... und „Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant“:.. wurden von den Schülern gesungen, wobei sie ihre Überwürfe auszogen und vor der hölzernen Christusfigur auf dem Esel ausbreiteten.

Bei der Kreuzverehrung¹⁴ warf sich der Pfarrer (*plebanus*) in tiefem Fußfall vor dem Kreuz nieder. Er war hier nicht nur im geistlichen Sinn der Stellvertreter Christi, sondern er übernahm, wie ein Schauspieler, dessen Rolle. Während der Ministrant die Antiphon „Scriptum est enim: percutiam pastorem et dispergentur oves gregis“ begann, war es der Pfarrer, der sie an Stelle Christi fortsetzte und dem Volk verkündete: „Postquam autem surrexero praecedam vos in Galileam“. Der Schluß der Antiphon war dem Chor übertragen. Dreimal wurde diese Antiphon wiederholt, jedesmal wenn der Ministrant das „Scriptum est“ sang, schlug er, so die Worte in Handlung umsetzend, den Pfarrer mit einer Rute. Darauf folgte die Prozession zur Kirche, Sinnbild des jüdischen Volkes, das Christus entgezogen.

Die Feier des *Gründonnerstags* enthält in der Memminger Liturgie keine theatralischen Züge. Es sind in der Liturgieordnung nicht einmal Angaben über die Fußwaschung zu finden; sie war St. Martin, das 1516 mit Sicherheit schon Stadtpfarrkirche war, vorbehalten.

Sehr theaternahe Elemente hinwiederum enthält die Feier des *Karfreitags*. Von den beiden Ansatzpunkten, die sich dazu bieten, der *adoratio crucis* und der *depositio*, war die *adoratio* streng liturgisch. Ihr Gehalt, die Vergegenwärtigung und Verehrung des Kreuzestodes Jesu, wurde nur dadurch stärker betont, daß sofort nach den Improperien, dem Trisagion und der Kreuzenthüllung, das Kreuz in die Sakristei gebracht wurde und an seine Stelle eine Figur des

toten Christus trat. Die eigentliche Verehrung durch den Kuß wurde in Memmingen dieser Figur bezeugt. Erst auf die anschließende Kommunionfeier folgte die depositio. Die Figur Christi wurde, auf einer Bahre liegend in feierlicher Prozession zu Grabe getragen. Voraus gingen die Schüler, vom Klerus gefolgt. Zwei Priester, in Kapuzen gehüllt und laut klagend, trugen die Bahre, vier Schüler mit brennenden Kerzen umgaben sie. Der Pfarrer mit dem Allerheiligsten folgte. Während der Prozession wurde das Responsorium „Recessit pastor noster“ gesungen. Das Bild, bzw. die Figur Christi legten die beiden Priester auf seidenen Tüchern ins Grab, der Pfarrer stellte das Sakrament darunter, das Grab wurde fest verschlossen und bewacht.

Beim Rückweg zum Chor wurde das Responsorium „Sepulto dominio“ gesungen. Wörtlich heißt es bei Pfarrer Megrich:

„...deinde duo presbiteri deferunt ymaginem in feretro positam lamentabiliter incedentes, capuciis eorum superimpositis, quos praecedunt et secuntur quatuor scolares candelas in manibus suis ardentes portantes, prout supra dictum est, et cantatur ad processionem responsorium Recessit pastor noster ad sepulchrum usque cantando, interim ymago salvatoris, quae in feretro fuit posita, cum magna reverentia a duobus praedictis presbiteris ponitur ad sepulchrum, super qua extenditur pannus des serico confectus, deinde plebanus ponit venerabile sacramentum sub ymagine cum reverentia ad sepulchrum, quod firma clausura et custodia introcludit.“¹⁵

In der *Osternacht* versammelte Glockengeläute Priester und Gläubige beim Grab, das den natürlichen Mittelpunkt für die elevatio crucis, die eigentliche Auferstehungsfeier, bildete. Hier in Memmingen nahm das Volk daran teil. Nach verschiedenen Lesungen und Gesängen zog ein Engel ein Schwert aus der Scheide und sagte:

Stand auff, stand auff herr ihesu christ ...¹⁶

Der Priester beräucherte und aspergierte darauf Sakrament und Bildnis Christi. Danach nahmen zwei Ministranten die Figur des Auferstandenen (ymaginem resurrectionis domini), welche an Stelle der Figur des toten Christus vor dem Morgen heimlich ins Grab gelegt worden war, vorsichtig in liegender Stellung auf. Es ergab sich eine Prozession: zuerst die Schüler, dann der Klerus, darauf die Ministranten mit dem Auferstandenen, der Pfarrer mit dem Sakrament von Ratsherrn geleitet, zuletzt das Volk mit Fackeln und Kerzen. Das Responsorium „Christus resurgens“ singend, ging man zum „toufstain“ und

„... vom toufstain hinuss uff den kirchoff bey den schwestern und gar umb die kirchen byss wider zu der selbigen thür und gat dann die gantze process daselbig widerumb hin in on der pfarrer mit dem sacrament und die ministranten mit

dem bild der urstendi und die engel, die selbigen gand hinumb biss zu der grossen thür under der Jacobs capel und als dann so ist die selbig thür beschlossen und in der kirchen inwendig geordnet bey der thür die vorhell umbgeben mit ainem umbhang, dar hinder sind dann 4 oder 5 tüfel mit irer practick. So nun die process in der kirchen ist und der pfarrer mit den obgemelten usserhalb . . . " 17

Der Rest der Prozession sang auf seinem Weg zum Hauptportal die Antiphon „Cum rex gloriae“ bis zum Advenisti „per modum planctus“. Dort sang der voranschreitende Engel mit tiefer Stimme:

Attollite portas principes vestras et elevamini portae
aeternales et introibit rex gloriae

stieß mit dem Schwert gegen die verschlossene Tür und sagte:

Ir tüfel thund auff der helle thor, wann der küng der eren
ist darvor . . .

Die „daemones“ antworten mit „turbilibus vocibus“ und der Frage:

Quis est iste rex gloriae?

und machten einen entsetzlichen Lärm mit Ketten und anderen dazu bestimmten Instrumenten. Wenn das Getöse aufhörte, antwortete der Engel:

Dominus virtutum ipse est rex gloriae

darauf heulten die Teufel und lärmten von neuem. Zum zweiten und dritten Mal sang der Engel, jedesmal in einer höheren Tonlage, das Attollite und die Teufel antworteten in gleicher Weise.

Nach dem dritten Mal stieß der Engel mit dem Schwertgriff die Flügeltüre auf. Die kleine Prozession, voran die Ministranten mit der deutlich sichtbaren und jetzt hochaufrichteten Figur des Auferstandenen, zogen in die Kirche ein. Ein Engel kam ihnen mit einem Szepter entgegen und sagte:

Se hin herr ihesu criste den cepter, der dir vom hymel
herab gesendet ist . . .

Der Kantor stimmte darauf feierlich das „Advenisti desiderabilis, quem expectabamus“ an, das in den Osterspielen meist Adam in den Mund gelegt ist. Die Prozession zog noch einmal durch die ganze Kirche bis zum Chor, während das „Victimae pascali“ und „Christ ist erstanden“ gesungen wurde. Das Allerheiligste und die Figur des Auferstandenen wurden auf den Altar gestellt, das Volk sang unterdessen „O vere digna hostia“. Darauf beganu die Matutin.

Während nun das dritte Responsorium gesungen wurde, ging eine Prozession zum Grab und es folgte dort die visitatio sepulcri:

Mulieres: Quis revolvat nobis lapidem, quem tegere sanctum cernimus
sepulchrum?

Angelus: Quem quaeritis o tremulae mulieres in hoc tumultu gementes?

Mulieres: Jhesum nazarenum crucifixum quaerimus.

Angelus: Non est hic, quem quaeritis, sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro, quia surrexit ihesus.

Mulieres: Ad monumentum venimus gementes angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit ihesus alleluia.

Angelus: Venite et videte locum, ubi positus erat dominus, alleluia, alleluia.

Daran schloß sich das Te deum und der feierliche Rückweg zum Chor. Dann folgte das Osteramt.

Zur Interpretation und Einreihung dieser Osterliturgie in den Gesamtzusammenhang der Kar- und Osterfeiern ist folgendes zu sagen:

Um die Feier des *Palmsonntags* anschaulicher und eindringlicher zu gestalten, ist sie früh¹⁸ dramatisiert worden und zwar in der Weise, daß die Antiphonen und Responsorien rollenmäßig verteilt und zu *Wechselgesängen* wurden. Das lag bei ihrer Herkunft von der Bibel und deren Vorliebe zur direkten Rede ohnehin nahe. Bemerkenswert ist, daß hier nicht wie in der Osterfeier Interpolationen in der Liturgie, wie sie die Tropen darstellen, Anlaß zur Entwicklung von Spielelementen boten, sondern daß die vorhandenen liturgischen Gesänge ohne Änderungen an verschiedene Rollenträger sinngemäß verteilt wurden. Freilich ist darin wohl auch der Grund zu suchen, daß die Palmfeier sich nicht, wie die Osterfeier unmittelbar zum geistlichen Spiel weiterentwickelte.

Wenn wir die Memminger Feier auf diese Wechselgesänge hin ansehen, stellen wir zwar ein starkes Bestreben zur Rollenaufteilung fest, völlig durchgeführt aber ist sie keineswegs. Schon das erste Responsorium „Collegerunt pontifices“ wird nur vom Kantor gesungen, keine Rede von einer Aufteilung an Erzähler, Pharisäer und Kaiphas, wie dies z. B. für St. Lambrecht¹⁹ überliefert ist. Ebenso wird das „Cum appropinquaret Jhesus“ nicht zwischen Erzähler und einem Christusdarsteller geteilt. Aber die nächste Antiphon „Cum audisset populus“ ist zum Wechselgesang zwischen Erzähler (Cantor) und Hebräerkindern (scolares) geworden. Die beiden Antiphonen „Pueri Hebraeorum“ werden ganz, auch der Teil, der nur erzählt, den Schülern in den Mund gelegt. Dies ist in fast allen bekannten Palmfeiern üblich. Völlig rollengemäß ist hinwiederum die Antiphon „Scriptum est enim“ zwischen Erzähler (ministrans), Christus (plebanus) und Chor aufgeteilt.

Dieses Streben nach Veranschaulichung wird durch einige ganz spielmäßige *Handlungen* unterstützt. Vor allem durch die auf dem Palmesel reitende Christusfigur, vor der die Schüler, die Hebräerkinder darstellend, ihre Kleider ausbreiten. Bei den Worten aus Matth. 26, 31 „den Hirten werde ich schlagen und die Herde zerstreuen“, schlägt der Ministrant tatsächlich über die Schulter des Pfarrers. Und die Prozession zur Kirche unter dem Gesang des „Ingrediente Domino“ stellt das jüdische Volk, das Christus entgegenzieht, dar.

Noch sind die Feiern des Palmsonntags auf ihren theatralischen Gehalt hin und ihre Bedeutung für die Entwicklung des geistlichen Spieles nicht genügend

untersucht u. zusammengestellt worden, so daß hier der allgemeine Überblick fehlt.

Von den Feiern die O. Wonisch aus *St. Lambrecht* beschreibt, hat die Handschrift B aus dem Ende des 12. Jahrhunderts bereits die meisten Antiphonen und Responsorien in Rollen aufgeteilt²⁰. Die Knaben werfen Palmzweige und ihre Gewänder vor das Kreuz (der Palmesel²¹, der ja erst im Spätmittelalter in den Palmfeiern allgemein verbreitet ist, fehlt hier noch), auch der symbolische Rutenschlag während des „Scriptum est“ ist bereits da.

Hebräerknaben und Rutenschlag sind auch in der *Seckauer*²² Palmfeier von 1345 enthalten, während die übrige Rollenverteilung der Gesänge sehr wenig ausgeprägt und manchmal unlogisch ist. Der Gedanke einer Identifizierung der Palmsonntagsprozession mit dem jüdischen Volk wird durch das deutsche Kirchenlied „Israelicheu menigeu“, das in einen Willkommengruß an den „chaiser alles israhelis“ ausklingt, in Seckau besonders betont.

Die Palmfeier an der Domkirche zu *Augsburg*²³ — von ihr wäre eine Abhängigkeit Memmingsens, seiner Diözesanzugehörigkeit halber, besonders denkbar — enthält das „Pueri Hebraeorum“ zweimal, einmal vom Chor, einmal von den Knaben gesungen und dabei von der entsprechenden Handlung begleitet. In Rollen aufgeteilt ist dort nur noch das „Scriptum est enim“ mit dem Rutenschlag.

Die von A. Dörner²⁴ mitgeteilte *Innicher* Gottesdienstordnung aus dem 16. Jahrhundert kennt den Palmesel und vor allem sehr ausführlich die Rolle der Hebräerkinde. Der Rutenschlag beim „Scriptum est enim“ fehlt, die Rollenaufteilung ist nur in Ansätzen da.

Ohne diese Aufzählung verschiedener Palmfeiern noch vermehren zu müssen, läßt sich feststellen, daß schon am Ende des 12. Jahrhunderts die wesentlichen Spielelemente, die sich dann in Memmingen wiederfinden, vorhanden sind, ja in der Rollenaufteilung der Gesänge ist St. Lambrecht der Memminger Feier sogar überlegen. Einzig das Motiv des Palmesels fehlt dort.

Aus den Feiern von Seckau, Augsburg und Innichen, die in ihren Wechselgesängen sehr unentwickelt sind, die aber, wie alle angeführten Palmfeiern die Rolle der Knaben ausführlich haben, kann geschlossen werden, daß hier, und zwar zunächst bei den Antiphonen „Pueri Hebraeorum“, der Ansatzpunkt zur rollenmäßigen Aufteilung der Texte zu vermuten ist.

Die *Karfreitagsfeier* in Memmingen enthält eine sehr realistische Grablegung. Am Ende der Kommunionfeier wird eine Figur des vom Kreuz genommenen Christus unter Klagen, mit Kerzen und Gesängen auf einer Bahre zu Grabe getragen.

Diese Form der Grablegung ist heute noch im griechischen Ritus üblich. „Unter Absingung des 118. Psalms wird auf einer Tragbahre ein Bild des vom Kreuz abgenommenen Heilands öffentlich herumgetragen und den Gläubigen zur Verehrung dargeboten.“²⁵

Die Spekulation einer Ableitung aus dem griechischen Ritus liegt nahe, zumal die adoratio der Karfreitagsliturgie mit ihren heute noch griechischen

Anrufungen auch davon herkommt; aber während sie schon seit dem 7. Jahrhundert in der römischen Liturgie nachzuweisen ist, ist für die depositio ein auch nur annähernd gleiches Alter nicht zu belegen. Eine spätere Entlehnung aus dem griechischen Ritus ist wohl kaum zu begründen. So hat die andere Möglichkeit, daß sich dieses naheliegende Spielelement wie die übrigen aus der liturgischen Feier selbst entwickelte, alle Wahrscheinlichkeit für sich.²¹

Die erste Spur einer solchen liturgischen depositio findet sich in der Vita des hl. Ulrich von Augsburg (gest. 973), wo berichtet wird, daß der Heilige nach der Kommunionfeier des Volkes am Karfreitag die übriggebliebenen *Hostien* aufbewahrt habe, wofür der Ausdruck „begraben“ gebraucht wird (*populo sacro Christi corpore saginato et consuetudinario modo, quod remanserat, sepulto*). Nach diesem Bericht entstand das hl. Grab aus der Notwendigkeit, die von der allgemeinen Kommunion übriggebliebenen Hostien aufzubewahren, was auch an anderen Tagen geboten war, am Karfreitag aber unschwer eine symbolische Deutung auf das Begräbnis Christi erhielt.

Deutlicher ist der Gedanke der depositio in dem „Liber consuetudinum, einer Vorschrift für die Ordnung des Gottesdienstes in den englischen Klöstern, die im Jahr 967 erlassen wurde und als deren Verfasser der hl. Dunstan gilt.“²⁷ Es handelt sich allerdings auch hier noch um eine ganz einfache, andeutende Form: nach beendetem Gottesdienst wird das *Kreuz* der adoratio in Leinwand gehüllt und in feierlichem Zug an einem Ort neben den Altar, der das Grab vorstellen soll, niedergelegt (*sit autem in una parte altaris, qua vacuum fuerit, quedam assimilatio Sepulchri*).

Die Grablegung, die die Seckauer Handschrift von 1345 überliefert, ist ähnlich. Der Priester trägt unter verschiedenen Responsorien ein *Kreuz* zum Grabe. Das Grab wird verschlossen. Auch in Vorau, im 14. Jahrhundert, handelt es sich noch um ein „ymaginem crucifixi“, aber es wird bereits eine traurige Stimme bei den Responsorien vorgeschrieben, es ist von Linnen und einem Schweißtuch die Rede, das Grab wird verschlossen und ein Stein davorgelegt. Eine realistische Grablegung, wie die in Memmingen, ist von Innichen aus dem 16. Jahrhundert überliefert; hier sind dem Dekan nicht nur Klagen, sondern nach Möglichkeit sogar Tränen vorgeschrieben.

In den Zeremonien der Grablegung zeigt sich also, anders wie in der Palmsonntagsfeier, eine Entwicklung vom Symbolischen zum Realistischen. Obgleich die depositio in Memmingen sehr realistisch gestaltet ist, stellt sie im frühen 16. Jahrhundert keinen Ausnahmefall dar. Ähnliche Formen der Grablegungsfeier lassen sich mehrfach belegen.²⁸

Zahlreich sind die theatralischen Elemente der *Osterfeier* in Memmingen. Kern und ältester Bestandteil ist hier die *visitatio sepulcri* der drei Marien. Der Text stimmt wörtlich und in der Stellung der Szene innerhalb der Liturgie mit der von Carl Lange²⁹ als Normalform aufgestellten Osterfeier der zweiten, volleren Fassung der ersten Entwicklungsstufe überein. Das *Victimae paschali*

ist vorhanden, merkwürdigerweise aber wurde es vor der Grabszene vom Chor gesungen und hatte also keinerlei theatralische Funktion zu erfüllen. Soweit ist Memmingen nur Bestätigung für Altbekanntes.

Die Erweiterungen der Spielelemente erstrecken sich hier nun aber nicht auf die Wettlauf- und die Erscheinungsszene, sondern sie beinhalten die Ereignisse vor der Marienszene, vor allem Christi *Abstieg zur Vorhölle* und knüpfen sich so an die liturgische Feier der elevatio vor der Ostermatutin an.

Nachdem ein Engel Christus aufgefordert hatte zu erstehen, trugen Ministranten das Bild des Auferstandenen liegend, zum Zeichen, daß er zuerst zur Hölle absteigt³⁰, in der folgenden Prozession. Wenn die Kirche einmal umschritten war, zogen Klerus und Volk wieder in sie ein, gleichsam die der Erlösung harrenden Väter darstellend, während der Pfarrer mit dem Allerheiligsten, die Engel und die Ministranten mit der Figur des Auferstandenen zum Hauptportal gingen „cantantur enim praedicta submissa voce per modum plactus, quia iste circuitus designat descensum animae cristi ad limbum patrum antiquorum.“

Innen war eine Art Bühne mit einem Vorhang für die Teufel errichtet und es begann nun der lateinische Wechselgesang des Attollite, unterbrochen von *deutschen Wiederholungen* und dem Lärm und Getöse der kettenrasselnden Teufel. Nach der dritten Wiederholung öffnete sich die Türe, die Hölle war überwunden, die Ministranten richteten das Bild des Auferstandenen hoch auf und ein Engel kam ihm entgegen mit dem Szepter des Himmels an den Gedanken des Rex gloriae anknüpfend.

In der Literatur der Osterfeiern werden diese Szenen gewöhnlich nicht, oder nur am Rande in die Untersuchung mit einbezogen. Weder bei C. Lange, noch in den Osterfeiern von St. Lambrecht, Seckau und Vorau werden sie behandelt und K. Young³¹ kennt nur unausgeprägte und wenig spielmäßige Descensusszenen.

Die frühesten Ansätze zu einer solchen Szene, die inhaltlich auf dem Nikodemusevangelium beruht, sind nach Young gegeben, wenn in die Feier der elevatio die Antiphon „Cum rex gloriae“ eingefügt ist. Erweitert wird sie durch das Hinzukommen der Schlußverse des 24. Psalms. Wann er in die Osterliturgie aufgenommen wurde, ist nicht bekannt. Er wurde zunächst bei der dedicatio ecclesiae gebraucht. Schon dort diente der Wechselgesang als Aufforderung an den Teufel um Einlaß. Später benutzte man ihn am Palmsonntag im selben Sinn, dann gelangte er in die Osterliturgie.³² Eine besondere Verwendung fand er dort in der Osterfeier von Eichstätt von 1560³³, wo er unmittelbar mit der visitatio sepulcri zusammenhing und der Frage der Engel „Quem quaeritis?“ voranging.

J. Schwietering³⁴ weist auf motivische Ansätze zu einer Descensusszene schon in einer Sankt Gallener elevatio des 11. Jahrhunderts hin und ebenso auf eine Bamberger Fassung, wo während der Prozession nach der elevatio die

Antiphon „Cum rex gloriae“ gesungen und in sie eingebettet die Wechselrede des Attollite an der Kirchentüre zwischen „Christus“ und „Teufel“ gesprochen wurde. Deutlich greifbar wird die Höllenfahrtszene in der Liturgie erst im 15. Jahrhundert, nachdem sie im Osterspiel schon längst üblich ist. Dieses späte Aufkommen der Descensusszene hängt möglicherweise mit der seit der Einführung des Fronleichnamfestes mehr und mehr aufkommenden Exposition und Umhertragung des Sakramentes zusammen, denn diese Szene ist immer mit einer theophorischen Prozession verbunden.

Die beiden bekannten Szenen aus Augsburg 1487³⁵ und Würzburg 1564 sind bei Milchsack im Anhang abgedruckt. Beide bringen die lateinische Wechselrede des Attollite zwischen dem Priester und einem Kleriker inmitten verschiedener Antiphonen und Responsorien. Auch aus Regensburg ist von 1491 eine solche Szene erhalten.³⁶ Eine ähnliche Szene spielte sich in Innichen im 16. Jahrhundert ab. An theatralischem Gehalt sind alle diese Szenen nicht mit Memmingen zu vergleichen.

Allen diesen Feiern gemeinsam war der Umgang um die Kirche mit dem Sakrament, das meist dreimal wiederholte Attollite, wobei mit dem Kreuz an die das Höllentor vorstellende Kirchentüre geschlagen wurde und der Einzug in die Kirche. Selten ist dabei von einer Figur des Auferstandenen die Rede³⁷; meist pochte der Pfarrer mit dem Kreuz, nie ein Engel mit einem Schwert, wie in Memmingen, an die Türe. Christus, Engel, Teufel wurden vom Klerus symbolisiert, aber in keiner Weise gespielt. Von einer im Inneren der Kirche aufgebauten Vorhölle, von mehreren Teufeln, von Kettengerassel und anderem Getöse ist nirgends außer in Memmingen eine Andeutung. Nur noch aus viel späterer Zeit und in abgesunkener Form sind vermummte Teufelsgestalten in der Osterfeier bekannt geworden.³⁸ In Rottenburg bei Tübingen ging die Prozession am Ostermorgen dreimal um die Kirche herum. So oft sie an das Haupttor kam, fragte der Priester:

Wer ist da drinnen?

Innen rasselte und tobte ein Teufel, er fragte zurück:

Wer da draußen?

Darauf der Priester:

Der König der Glorie!

Der Teufel:

Nex König der Glorie, nex König der Glorie.

Beim dritten Mal öffnete sich die Türe, der Teufel entfloh.

Alle bekannten Descensusszenen sind völlig lateinisch, keine Rede von deutschen Einschüben wie sie Memmingen kennt. Die Antiphon „Cum rex gloriae“ kommt fast in allen Feiern vor, sie wurde aber vor oder nach dem Attollite ganz zuende gesungen, das „Advenisti“ wurde nicht sinngemäß, wie in Memmingen und in den Spielen, erst nach dem Betreten der Kirche aufgegriffen. Nirgends sonst kommt ein Szepterüberreichen vor.

Diese Memminger elevatio ist zweifellos eine besonders späte, breit ausgestaltete Form. *Unter den bis jetzt bekannten Descensusszenen stellt sie den entwickeltsten Typus innerhalb der kirchlichen Feier dar*; um Vergleiche zu finden, muß man bereits zu den Spielen greifen, etwa zu dem Osterspiel von Klosterneuburg.⁸³

Während sich also die Marienszene leicht in die Tradition einordnen läßt, ist es noch nicht möglich, die Vorhöllenszene in einen klaren Gesamtzusammenhang zu stellen und über Herkunft, Alter, Verbreitung, Entwicklung und Eigenart der Szene befriedigende Angaben zu machen.

Mit keinem Wort erwähnt Pfarrer Megrich die Darsteller, ihre Kostüme, ihre Gesten, aber es ist keine Frage, daß auch hier Priester die Engel und Frauen in kirchlichen Gewändern darstellten. Daß die Texte gesungen wurden, beweisen die Neumen, die Pfarrer Megrich dazugeschrieben hat. Bei der Vorhölle mit einem „umbhang“ haben wir es bereits mit einem Bühnenstand in der Kirche zu tun. Darüber, wie er im einzelnen beschaffen war, schweigt Pfarrer Megrich. Ob die Teufel sichtbar gewesen sind, ist nicht gewiß, dagegen spricht der Vorhang um die Vorhölle. Dargestellt wurden sie vermutlich von Schülern.

Die Kirchenordnung Pfarrer Megrichs liest sich an manchen Stellen wie ein Regiebuch. Von hier zum geistlichen Spiel ist nicht einmal mehr eine deutliche Grenze.

B. IMMENSTADT

Um diese spielnahe Form der Memminger Osterliturgie, soweit es möglich ist, auch in den Zusammenhang der Osterfeiern innerhalb des Allgäus zu stellen und einiger Besonderheiten wegen, sei hier noch eine zweite Osterfeier aus einem Allgäuer Spielort angeführt. Es ist die Osterliturgie von Immenstadt, abgedruckt von Alois Schmid im Oberländer Erzähler von 1885¹⁴. Schmid, der diese Osterfeier selbst noch erlebt hatte, stellt sie 1885 als vergangen dar.

Die Feier fand nicht mehr, wie dies bei allen von C. Lange mitgeteilten Osterfeiern üblich war, am Ostermorgen statt, sondern bereits am Karsamstag abends. Die Stellung innerhalb der Ostermette, unmittelbar vor dem Te deum, ist die übliche. Eine Prozession zog zum Grab. Drei Sänger in priesterlichen Gewändern, mit Rauchfässern in den Händen, sangen als die drei Marien: Frauen: Wer wird uns den Stein wegwälzen von der Öffnung des heiligen Grabes? Zwei Chorknaben, innerhalb des Grabes und als Engel gekleidet, respondierten: Engel: Wen suchet ihr mit euren Seufzern, o verzagte Frauen, in diesem Grabe? Frauen: Wir suchen Jesum den Gekreuzigten.

Engel: Den ihr suchet ist nicht hier. Gehet eilig und kündet seinen Jüngern und Petro, daß Jesus auferstanden.

Darauf traten die Chorknaben aus dem Grabe und zeigten Linnentücher vor mit den Worten:

Engel: Kommet und sehet den Ort, an welchem der Herr bestattet lag, alleluja.
Die drei Sänger kehrten nun zum Klerus zurück und sangen:
Frauen: Zum Grabe kamen wir voll Trauer, dort aber sahen wir *einen* Engel
des Herrn, der sprach, daß Jesus auferstanden!
Hierauf begann der ganze Chor die Sequenz Victimae paschali. Darauf
eine Stimme:

Sag uns Maria, was hast du gesehen auf deinem Wege?

1. Sänger (Maria Magdalena):

Das Grab Christi, der nun lebt und die Herrlichkeit des Erstandenen
hab' ich gesehen.

Der Chor zum zweiten Sänger:

Was hast du gesehen?

2. Sänger (Maria Jakobi):

Engel als Zeugen, Schweiß Tuch und Linnen des Auferstandenen.

Der Chor zum dritten Sänger:

Was hast du gesehen?

3. Sänger (Maria Salome):

Auferstanden ist Christus, meine Hoffnung! Er eilt euch voraus nach
Galiläa!

Darauf der ganze Chor:

Nun wissen wir, daß Christus wahrhaft von den Toten auferstanden
ist! Königlicher Sieger erbarme dich unser.

Diese Szenen wurden, wie A. Schmid versichert, lateinisch gesungen⁴¹.
Die Grabszene stimmt wörtlich mit der von Memmingen überein, nur statt
einem Engel, wie es Mark. 16, 5 und Matth. 28, 2-5 entspricht, hat Immenstadt
nach Luk. 24, 4 zwei Engel, obgleich die Frauen in dem Satz „Ad monumentum
venimus“ ausdrücklich von einem Engel sprechen.

Erweitert ist diese Szene in Immenstadt um den zweiten Teil der Sequenz
Victimae paschali mit der dreimaligen Frage des Chores „Was hast du gesehen?“
Somit gehört diese Osterfeier nach dem Schema C. Langes der dritten Fassung
der ersten Entwicklungsstufe an.

Der Satz „Ad monumentum venimus“ ist in Immenstadt, anders als in
Memmingen, nach dem Vorzeigen der Linnentücher eingeschoben und erfüllt
so erst seine Funktion, den Weg der Marien vom Grabe zu den Aposteln
auszufüllen, die er in Memmingen nicht hat.

Eine besondere Bedeutung innerhalb der Osterfeiern bekommt diese Auf-
erstehungsfeier von Immenstadt dadurch, daß sie *noch im 19. Jahrhundert*
lebendig war und zwar immer noch in der Strenge kirchlicher Gebundenheit.
C. Lange kennt demgegenüber nur Osterfeiern bis ins 18. Jahrhundert.

Die Darsteller der Marien und der Engel waren zwar nicht mehr Priester,
aber immer noch Männer, Sänger und Chorknaben, in priesterlichen Gewändern
und sogar noch mit dem sehr alten Attribut der Rauchfässer. Die Szene wurde

lateinisch gesungen. Das Vorzeigen der Linnentücher war in Immenstadt den Engeln übertragen.

Während sich diese Form der Osterfeier im katholischen Immenstadt bis ins 19. Jahrhundert halten konnte, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sie in Memmingen mit der Reformation endete.

Passionsspiele in Kaufbeuren

Daß auch der Protestantismus im 16. Jahrhundert breit angelegte Passionsdramen hervorgebracht hat, freilich an Luthers Bibel orientiert, beweist das Beispiel von Kaufbeuren, wo die 1570 gegründete „Bürgerliche Komödianten- und Agentenzunft Augustanae Confessionis“, ein Spielausschuß evangelischer Bürger Kaufbeurens¹² zusammen mit den Bürgern der Stadt am Osterdienstag 1586 die „Comoedia passionis“ des evangelischen Rektors der Lateinschule Johannes Brummer im Tanzhaus aufführte.¹³ Die Passion behandelte das Leben Christi von der Taufe bis zum Tode in Versen. Der Text ist verloren gegangen.

Johannes Brummer, genannt Hoy aus der Grafschaft Hoya an der Weser, war von 1570 oder 74 bis 1593 evangelisch-lateinischer Schulmeister in Kaufbeuren. Seine dramatischen Werke sind die „Komödien von der Erschaffung der Welt“, mit der 1570 die Agentengesellschaft zum ersten Mal an die Öffentlichkeit trat, seine Passion von 1586 und die „Historie von der heiligen Apostelgeschichte“¹⁴, 9192 Verse umfassend, 1592 gespielt und ein Jahr später in Lauingen im Druck erschienen.

In der Vorrede zur Apostelgeschichte rechtfertigt Brummer das Spielen geistlicher Komödien und gibt so zugleich sein Programm, das genau so für seine Leidensgeschichte gilt. Zunächst führen solche Spiele die Hl. Schrift vor Augen und prägen sie jedermann fest ein, zum andern geben sie ein Abbild „certaminum Religionis nostri temporis“, da ja auch in ihnen Personen der wahren und der falschen Kirche, nämlich Juden und Christen sich gegenüberstehen, was für alle Rechtgläubigen „stärkung, trost und geduldt im Hertzen erwecken solle“. Daneben haben sie großen Nutzen für die Jugend, die sehr vieles aus den Komödien lernen und nirgends besser in Rede und Gebärde geübt werden könne, als wenn sie zum Agieren herangezogen werde.

Natürlich fehlt jetzt auch nicht der Hinweis auf die „hochweisen alten Heiden“, die nicht nur eine hohe Meinung von den Komödien gehabt hätten, sondern die auch für Schauspieler und Verfasser der Stücke große Geldsummen ausgegeben hätten.

Um einen Eindruck von der Art der Brummerschen Dramatik zu gewinnen, sind wir auf das einzig erhaltene Spiel Brummers, eben die Tragicocomoedia Actapostolica, angewiesen.

Ihre Quelle ist die Apostelgeschichte, die er, streng an Reihenfolge und Inhalt sich haltend, in flüssige Knittelverse bringt. Wo er andere Schriftstellen, aus dem Alten Testament etwa, oder aus den Apostelbriefen, mit heranzieht, sind sie, der humanistischen Tradition entsprechend, gewissenhaft am Rande vermerkt.

Unbiblische Figuren sind die beiden Teufel „Astaroth“ und „Lucifer“ die sich über die Bekehrung Sauls beklagen und — die interessanteste Figur des Spiels — der Narr. Allerdings kommt er — ernster Interpret des Geschehens — nur an einer einzigen Stelle und ganz unvermittelt vor. Als der Jüngling Eutichus bei der Predigt einschläft, mahnt der Narr die Zuhörer, doch selbst aufmerksamer bei der Predigt zu sein.

246 Spieler sind beteiligt, aber in jeder Szene, auch wenn alle Apostel und Jünger, oder der ganze hohe Rat versammelt sind, sprechen nur 3, 4 oder 5 Personen, jede einen längeren, meist lehrhaften Abschnitt. Der Sinn für das eigentliche Dramatische mangelt Brummer völlig. Kein Wunder, keine Predigt läßt er aus, nie ändert er die Reihenfolge der Bibel. Kurze Reden und Dialoge fehlen. Um das Ganze noch schwerfälliger zu machen, schließt jede Person mit einem vollen Vers, Reimbrechung kennt er nur ausnahmsweise.

Das Spiel ist, den Tendenzen der Zeit entsprechend, in 5 Akte von 9, 10 und mehr Szenen eingeteilt, jedoch ist die Teilung willkürlich und äußerlich. Während z. B. zwei aufeinanderfolgende Szenen am selben Ort, mit denselben Personen spielen, wird ein andermal Jerusalem und Samaria innerhalb einer einzigen Szene vorgestellt. Die Einteilung ist aber auch nicht von den Kapiteln der Bibel übernommen.

Aktionsangaben, außer denen des Ein- und Abgehens, fehlen fast völlig. Das Spiel ist, anders als die Marktspiele des späten Mittelalters, ganz auf dem Wort aufgebaut. Es ist eine Predigt in verteilten Rollen.

Die Leidensgeschichte Brummers, die sicher ganz ähnlich zu denken ist, wurde auf dem „Theater“ gespielt, d. h. in der sogenannten Bürgerstube, im ersten Stock des städtischen Tanzhauses⁴⁵, das am Westende des Marktes lag, während für die Apostelgeschichte⁴⁷ eine Bühne im Freien, wahrscheinlich vor dem Tanzhaus anzunehmen ist. Über die Bühne ist aus dieser ersten Zeit der Gesellschaft nichts überliefert, doch kann man aus der Apostelgeschichte schließen, daß eine Vermischung von Simultan- und Sukzessionsprinzip in Gebrauch war. Daß das alte Simultanprinzip noch nicht völlig überwunden war, zeigt sich in Szenen wie der 10. des ersten Aktes, wo zunächst Annas vor dem Rat der Hohenpriester spricht, dann Johannes im Tempel gezeigt wird; ein Diener soll ihn zum Rat führen, wobei auch dieser Weg sichtbar ist, denn es heißt „als sie schier für Raht kommen, sagt der Tempels Vogt“; nach 6 Verszeilen steht Johannes vor Annas.

Eine Teilung in Vorder- und Hinterbühne ist aus den Aktionsangaben nicht zu entnehmen.

Angaben über Mimik und Gestik fehlen. Von der Bühnentechnik wurde einiges verlangt, z. B. sollen sich beim Pfingstwunder die Zungen des hl. Geistes über den Köpfen der Apostel sichtbar niedersenken, der Kämmer der Königin von Äthiopien soll auf einem Wagen fahren, usw.

Erst 1707 wurde die Brummer'sche Passion fünfmal und 1717 dreimal wieder gespielt.

Schon vor Brummers Passion, im Jahre 1581, wurde von der Gesellschaft ein Spiel aufgeführt, das man, wenn man will, mit zu den Passionsspielen zählen kann: „Die Komödie von den Wunderwerken Christi so er auf Erden von der Taufe des Johannes an bis zu seinem Leiden und Sterben verrichtet“. Der Augsburger Meistersinger und Maler *Daniel Holzmann* (ca. 1536-1620) hatte es 1575 verfaßt.

Wie die Brummer'sche Passion beginnt das Spiel mit der Taufe und endet mit dem Tode Jesu, nur unter dem Aspekt der Wunder. Auch hierfür ist kein Text mehr erhalten.

Durch dieses Stück erfahren wir etwas über den Kostümgebrauch der Zeit. In den Ratsprotokollen von 1581 findet sich nämlich der Eintrag⁴⁷, daß sich am 17. März der katholische Pfarrer Heinz beim Rat beklagte, daß die St. Martinspfleger einigen Bürgern zu der Komödie „Vita Christi“ von Daniel Holzmann Kirchenkleider geliehen hätten. Wir haben es also, zumindest zum Teil, noch immer wie im Mittelalter mit idealistischen Kostümen, die nur andeuten sollen, zu tun.

Der Vollständigkeit halber sei noch das Spiel von 1706 erwähnt. In diesem Jahr heißt es im Gedenkbuch der Agenten:

„1706 hat uns Wilhelm Mörz, Proc. in Augsburg, die schöne Aktion von der Auferstehung Jesu Christi verfertigt, welche wir 5 mal agiert haben. Dabei war der Magistrat, die adelige Herrschaft von Oberdorf, dessen Dechant, nebst vielen Dorfpfarrern u. *Jesuiten*⁴⁸ zu Zuschauern, was vorher nie geschah.“

1717 wurde „Der höllenstürmende, siegreich bestandene und himmelauf-fahrende Heiland oder die Auferstehung Christi“ von Mörz dreimal wiederholt und 1775 spielten die Jesuiten am 8., 10. und 12. März „Die Liebe des sterbenden Erlösers“ mit dem musikalischen Vorspiel „Isak, ein Vorbild des Erlösers“ auf ihrem Schultheater.

Komödianten im Allgäu

Früh schon kamen auch ins Allgäu wandernde Schauspieltruppen, die um Geld auftraten. Einige spielten die Passion.

So kam 1559 eine Komödiantengesellschaft aus Solothurn nach Memmingen und spielte während dreier Tage die Passion. Es ist wahrscheinlich, daß sie im Salzstadel auftrat.

Im „Rhats Protocollum bey des Heiligen Römischen Reichs Stadt Kempten“ lesen wir am 12. Dezember 1654:

„Comoediantes wollen in der H. Fastenzeit die Pahsion Christi Jesu agiren, bitten bewilligung“
und darunter den Vermerk: „ist zugelassen“.

Allerdings handelte es sich hier offensichtlich um eine einheimische Komödiantentruppe, da wir aber sonst aus dieser frühen Zeit kaum von weiteren Aufführungen in Kempten lesen, ist anzunehmen, daß die Comoediantes meist unterwegs waren, daß sie also wirklich zu den „Fahrenden“ zu zählen sind.

Gespielt wurde wahrscheinlich auch hier im Salzstadel, dessen Obergeschoß seit 1654 gelegentlich, seit 1800 ausschließlich, als Theater benutzt wurde.

Wenn auch über Texte und Art der Aufführungen dieser Komödiantentruppen nichts belegbar ist, so darf doch angenommen werden, daß sich ihre Aufführungen in stilistischer Hinsicht dem Zuge der Zeit anschlossen und dem Manierismus angehörten.

II. DIE SPIELE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts standen die geistlichen Marktspiele des Mittelalters auf ihrem Höhepunkt, am Ende des 16. Jahrhunderts waren diese Volksschauspiele in ihrer mittelalterlichen Eigenart aus den großen Städten verschwunden.

Dort entwickelten sich aus dem neuen Zeitgeist die lateinischen Dramen der Humanisten⁴⁹, die Fastnachtsspiele erlebten ihren Höhepunkt, das Schul- und Meistersingertheater⁵⁰ entfaltete sich. Das Erbe der Passionsspiele übernahmen zunächst die Reformationsdramatiker.

Die Gegenreformation brachte das Theater der Jesuiten⁵¹ und der anderen Orden; es waren nicht mehr geistliche Handlungsspiele zur Veranschaulichung der Heilsgeschichte, sondern religiöse Tendenzstücke.

Im 17. Jahrhundert haben die Städte neben ihrer politischen Macht auch ihre Bedeutung als geistige Kulturzentren verloren. Die Weiterentwicklung des Theaters übernahmen die Höfe und die Orden. Hierbei führte das höfische Theater vor allem die Entwicklung des antikisierenden Renaissancetheaters, das Ordens theater hingegen die Tradition des religiösen Theaters fort.

Daneben aber bildeten sich noch andere Formen des Theaterspiels aus, die für die Erfassung des Barock nicht minder charakteristisch sind. Es sind die geistlichen Spiele des breiten Landes, als deren bedeutendstes sich in dieser Zeit das Spiel von Oberammergau entwickelte.

Das 18. Jahrhundert stellt für diese Spiele den Höhepunkt dar. Es lassen sich deutlich zwei Spielwellen unterscheiden; eine setzte um 1720/25 ein, eine zweite um 1750. Es gab damals im süddeutschen Raum kaum eine größere Ortschaft, die nicht ihr Spiel gehabt hätte. Häufig war es ein Passionsspiel. Auch noch zu einer Zeit, wo sich in den Städten, besonders im Norden Deutschlands, die Aufklärung durchgesetzt hatte, hing das Volk besonders in Süddeutschland, mit leidenschaftlicher Liebe an diesen Spielen. Am Ende des 18. Jahrhunderts und besonders mit der Säkularisation fanden die meisten von ihnen ihr Ende.

Inwieweit diese geistlichen Volksspiele das Erbe des Mittelalters, in barockem Gewand, bewahrten und fortführten, soll am Schluß der Arbeit in

einer Zusammenfassung dargestellt werden. Zunächst seien die Unterschiede zu den Passionen des Mittelalters betont.

Das Lebensgefühl des Barock ist ein wesentlich anderes als das des späten Mittelalters war. Auch dort, wo die Gegenreformation den Katholizismus vollkommen wiederhergestellt hatte, war doch das Bewußtsein der Einheit und damit der Sicherheit und Glaubensgewißheit verloren gegangen. Spannung ist ein Grundgefühl des Barock, der Mensch wird von einem Extrem zum anderen gerissen, ohne eine Synthese zu finden. Verstand und Wille auf der einen Seite sind ebenso bezeichnend, wie überschwengliches Gefühl auf der anderen. Todesbewußtsein und Lebenswille stehen sich gegenüber.

Das Leben wird als Welttheater empfunden, wo jeder seine Rolle zu spielen hat. Der Mensch beobachtet sich also selbst und empfindet nicht nur die Welt, sondern auch sich selbst nicht mehr als Einheit. Diese Unsicherheit und Zerrissenheit, vertieft noch durch das Erlebnis des Krieges und der Pestzeiten, verlangt nach Gewißheit und Anschauung; eine unvorstellbare Versinnlichung alles Geistigen war die Folge.

Auf religiösem Gebiet wurden Andachtsformen, die sich im Spätmittelalter aus Mystik und Lebensgefühl entwickelt hatten, intensiviert und gesteigert; neue Formen kamen hinzu. Vor allem wurden Szenen der Compassio Mariae und der Passion Christi, die in den Evangelien höchstens angedeutet sind, besonders verehrt. Hierher gehört z. B. der Abschied Christi von seiner Mutter, die Verurteilung Christi und die aus der Mystik des Spätmittelalters durch die Klarissin Magdalene Beutler angeregte Verehrung der geheimen Leiden Christi⁵², das heißt seiner Kerkerleiden.

Ölbergandachten, Bruderschaften und Prozessionen entstanden neu. Die Wallfahrten wurden immer mehr von ihrem mittelalterlichen Passionsursprung ins Allgemeine ausgeweitet und nahmen einen ungemeinen Aufschwung. Das religiöse Leben nahm inbrünstige, ja hektische Formen an.

Dabei war alles aufs Schauen gestellt. Eine hinreißende Pracht entfaltete sich, ein unbeschreiblicher Baueifer war spürbar. Man betrachte nur einmal die barocken Kirchen auf ihren theatralischen Gehalt, das „Theatrum sacrum“, wie die Figuren mit weitausholenden und sprechenden Gebärden das Unaussprechliche noch versinnlichen und darstellen, dann ist auch das besessene Theaterfieber dieser Zeit zu verstehen, das sehr wohl als religiös empfunden wurde. Es ist die Zeit, in der man als Gelübde ein Spiel versprach. Ziel und Zweck aller ekstatischen Sinnhaftigkeit war die sinnlich-geistige Anschauung des Göttlichen.

Übertragen wir nun diese Lebenshaltung des Barock⁵³ auf die geistlichen Spiele, so ergibt sich folgendes, allgemeine Bild:

Träger der Spiele waren nicht mehr wie im Spätmittelalter die Bürger der Städte, sondern die Handwerker und Bauern der Dörfer; so erklärt sich auch, wenn man von dem Sonderfall Oberammergau absieht, die literarische Bedeutungslosigkeit dieser Stücke. Die neuen Motive und Formen der Frömmigkeit

und die Erbauungsbücher der Zeit, vor allem das „Leben Jesu“ des Kapuzinerpaters Martin von Cochem, wirkten sich auf den *Inhalt* und die *Szenenwahl* der Stücke aus. Direkte Einflüsse aus der Dramatik der Zeit sind hier gering, obgleich auch solche nachgewiesen werden können. Es gibt auch den Fall, daß sie *Texte* vom Theater der Zeit nahmen, und zwar direkt, denn Volkskunst kennt kein geistiges Eigentum. H. Moser⁵¹ hat z. B. darauf hingewiesen, daß die Kiefersfeldener Passion ganze Abschnitte aus Gryphius übernommen hat.

Der *Aufbau* der Barockspiele ist nicht mehr rein episch, wie der Aufbau der spätmittelalterlichen Spiele war, die in ihrem erzählerischen Handlungscharakter die Leidensgeschichte Jesu möglichst mit allen Details und Einzelheiten veranschaulichen wollten, sondern diese Spiele sind meist auf eine Idee hin konzipiert. Die Idee der Passionsspiele tendiert auf die Erlösung. Durch eine oft umständliche und weitläufige Begründung der Notwendigkeit des Kreuzestodes Christi war ein Anlaß zu den abwegigsten theologischen Spekulationen gegeben. Diese Theorien wurden meist in der *litigatio sororum*, dem Streit der göttlichen Schwestern Gerechtigkeit und Barmherzigkeit abgehandelt.

Man strebte nach Begrenzung der Stofffülle, um durch die Spiele nicht nur *darzustellen*, sondern Wesentliches zu *verdeutlichen*. Diesem Bemühen kam von Außen das die Simultaneität mittelalterlicher Spiele allmählich ablösende Sukzessionsprinzip entgegen. Dadurch wurden die Spiele verkürzt und zu einer Szenenauswahl gezwungen, die dem dramatischen Aufbau zugute kam.

Die Mittel, die Ideen ganz deutlich herauszustellen, und damit kommen wir zum *Stil* solcher Spiele, sind vor allem die Präfiguration und die Allegorie. Beide wurden schon in mittelalterlichen Spielen verwendet, aber lange nicht so häufig und so planmäßig, so sinnvoll wie im Barock. Neu ist der allgemeine Betrachtungen anstellende Chor, der aus dem Jesuitentheater übernommen wurde.

Die Verse sind teilweise von Prosa verdrängt. Musik spielte bei den Zwischenspielen und stummen Handlungen eine verhältnismäßig große Rolle.

In den folgenden Kapiteln soll versucht werden, diese Zusammenhänge für das Allgäu im einzelnen darzustellen.

Das Passionsspiel von Sonthofen

Am Beispiel der Passionsspiele von Sonthofen läßt sich für das Allgäu zweifellos sowohl die Kontinuität der Tradition, als auch das Neue und vom mittelalterlichen Spiel weitgehend Unabhängige der geistlichen Barockspiele am deutlichsten darstellen. An Hand der beiden völlig verschiedenen Passions-texte — der eine von 1661, der andere von 1724 — wobei der Text des 17. Jahrhunderts nicht mehr erhalten ist und nur erschlossen werden kann — soll versucht werden, die Entwicklung eines geistlichen Barockspieles darzustellen.

Das bedeutendste Passionsspiel des 17. Jahrhunderts im Allgäu war wohl das von Sonthofen. Es steht in direktem Zusammenhang mit dem *Tiroler* Spielkreis und ist der jüngste von den bis jetzt bekannt gewordenen unmittelbaren Abkömmlingen des Tiroler Passionsspiels, eine Tatsache, die bisher in der germanistischen Forschung nur wenig beachtet wurde. Der Einfluß Tirols reichte also auch ganz erheblich nach Nordwesten.

1903 erhielt J. E. Wackernell, wie er in einer unscheinbaren Notiz⁵⁵ mitteilt, von dem Archivar Viktor Kleiner in Bregenz eine Spielhandschrift aus dem Eigentum der Frau Friederike Findler zur Begutachtung. Es handelte sich um ein Passionsspiel in einem Quartband, von dem die ersten 66 Seiten fehlten. Die Seiten 67 bis 149 enthielten das Spiel für den Gründonnerstag. Das zweite Spiel für den Karfreitag brach mit der Grablegung Christi ab. Nach dem „Amen“ des Gründonnerstagspiels war von der Hand des Schreibers zu lesen:

„Im 1574 Jahr zu hall im Inthal abgeschriben wordn. Jecz
zu sondthoffn Anno 1661 aus denselbn gelichnen biecher
auch abgeschribn worden.“

Bei der Interpretation dieser Notiz ergeben sich einige Schwierigkeiten: das Haller Passionsspiel des 16. Jahrhunderts⁵⁶ wurde 1574 abgeschrieben. Von wem und für welchen Ort geht aus der kurzen Notiz nicht hervor. 1661 wurde diese Abschrift in Sonthofen wiederum kopiert. Die Frage, ob bereits der Text von 1574 für Sonthofen abgeschrieben worden war, so daß 1661 eine andere Ortschaft in Sonthofen nur eine Kopie anfertigen ließ, oder ob sich Sonthofen 1661 den Text von 1574 zur Abschrift ausgeliehen hatte, muß dabei unentschieden bleiben. Wackernell und nach ihm A. Dörrer⁵⁷ nahmen an, daß die Textabschrift von 1574 im Jahre 1661 in und für Sonthofen kopiert worden war. Von dort konnte die Handschrift leicht nach Vorarlberg gelangen.

Nachforschungen ergaben, daß diese Handschrift im letzten Krieg in Bregenz verbrannt ist. So sind nur die spärlichen Angaben Wackernells erhalten, der bestätigt, daß dem Text tatsächlich das Haller Spiel zugrunde lag; allerdings zeigten sich Änderungen, vor allem Erweiterungen. Ganze Szenenteile waren eingesetzt, Dialoge ausgesponnen, stumme Handlung in lebendige Rede umgesetzt, was alles dem Zeitgeschmack von 1661 entsprach.

So heißt es z. B. in der Haller Abendmahlszene lediglich: „(Jhesus) accipiens calicem benedicat.“ Im Sonthofener Text steht dagegen: „sicht über sich gehn himel und spricht:

Gott vatter, ich sag dir lob und danck
Mit disem kölnch und mit disem tranckh.“

Ein Drang zu größerem Realismus wird in der Motivierung auffallender Lokationen einzelner Personen deutlich. Nach der biblischen Überlieferung — Joh. 13, 23-25 — ruhte Johannes beim Abendmahl am Herzen Jesu. Das wurde

in Hall schweigend ausgeführt, in Sonthofen dagegen ausdrücklich durch die Müdigkeit des Johannes begründet und mit einem schönen Motiv verknüpft: Johannes erhielt hier Einblick in das Wesen der Gottheit, in die Unendlichkeit der Liebe und des Leidens Christi, in die geheime Offenbarung:

„In die gross heimligkait
Davon kein mensch nie hat geseit
Und kein menschenohr nie gehört hat
Und keines menschen hercz hat gedacht,
Noch keines menschen mund nie sprach,
Auch keines menschen aug nit gesach.“

Auch die komischen Elemente fanden Vermehrung. So beteuert Petrus seine Anhänglichkeit an den Herrn mit den Worten:

„Herr, du soldt glauben mir:
Ich will ehe sterben bey dir,
Ehe dass ich dich lass in solcher noth,
Ehe wolt ich leiden den bitern todt,
Und man miest mich wirgen als ein hun

Worauf Philipus zustimmend ergänzt:

Das selb miest man uns alle thun.“

Beschränkungen gegenüber der Vorlage finden sich nur selten; am ehesten bei den Monologen. Für den Chor wird vereinzelt ein eigener Gesang nach Art des geistlichen Volksliedes eingelegt; man vergleiche die Abendmahlszene: „Hie pricht der sallvator das prot und hebt bey Johanne an, gibt einem Jünger nach dem anderen, yedem ein schnit bis auff Juda (der) soll der leczte sein.“ Dabei soll durch den Chor oder die Jünger gesungen werden:

„O Jesu gueth,
Dein leib und blueth
Im abendmahl hast gebn
Im proth und wein
Den jüngern dein
Befohln nach zu leben.“

Es folgen noch zwei weitere Strophen.

Die Spielanweisungen sind — im Gegensatz zum Haller Spiel — durchweg in deutscher Sprache und viel ausführlicher als früher. Da heisst es: „Hie nimbt der sallvator zwölff schniten prot oder zwölff oblath und sicht über sich gehn himel und spricht“; „Hie naigt sich Johannes dem sallvator an sein brust“; „Hie sicht der sallvator über sich und schlecht die Hend zusammen“; „Indem sechen die drey Jünger auff, wischen die schläffrigen augen.“

Merkwürdig ist dabei die Form der direkten Anrede an den Spieler, die gelegentlich zum Vorschein kommt; z. B. an den Christusdarsteller: „Hie schweig ein wenig und wisch dir den bluetigen schwais under das angesicht“

oder „Hiemit heb die schwert über sich, zeuch eins aus der schaid“, womit Petrus die Verse zu begleiten hat:

„Herr und maister, zway schwert seind hie,
shaw, lieber herr, es send gleich die.“

Die stilistischen Qualitäten des Sonthofener Textes sind nach Wackernell weit geringer als die des Haller Spieles; eine eingehende Untersuchung aber gibt er nicht.

Trotz dieser Änderungen haben wir es aber immer noch mit einer im Grunde spätmittelalterlichen Passion zu tun. Wackernell erwähnt keinen einzigen rein barocken Zug.

Wann nun in Sonthofen die Passion zum erstenmal aufgeführt worden ist, 1661 oder vielleicht gar schon 1574, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden; daß die Tradition — deren Kontinuität allerdings sehr unsicher ist — zumindest bis 1661 zurückreicht, darf man als sicher annehmen, denn zu welchem anderen Zwecke als dem der Aufführung hätte man im 17. Jahrhundert eine Passionsabschrift anfertigen lassen. Infolge des Verlustes der Handschrift läßt sich auch nichts über Bühne, Musik und Aufführung des Spieles sagen.

In den Rechnungs- und Kirchenbüchern Sonthofens wird weder das Spiel von 1661 noch ein späteres erwähnt, so daß wir über die Zeit von 1661 bis 1724 nichts wissen. Die Frage, ob während dieser Zeit in Sonthofen Passion gespielt wurde, muß ohne Antwort bleiben. Daß gerade aus dem Jahre 1724 wieder ein Text aus Sonthofen vorliegt, ist bezeichnend: in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts setzt auf dem breiten Land eine deutlich zu beobachtende Spielwelle ein.

Interessant ist nun die Frage, ob sich auch noch in diesem späteren Spiel von Sonthofen ein Zusammenhang mit Hall und dem Tiroler Passionsspielkreis feststellen läßt.

DAS SPIEL VON 1724

Der Text trägt das Datum: August 1724. Die 35 Folioblätter, von denen die letzten drei Seiten unbeschrieben sind, wurden in einen zu kleinen Pergamentumschlag aus dem Jahre 1622 eingenäht und befinden sich im Besitz der Marktgemeinde Sonthofen. Der Text ist von einem Schreiber angefertigt, nur die zweite Schlußfassung, die Prozessionsordnung am Ende des Spieles und einige Einschübe stammen von der Hand eines zweiten Schreibers. Beide Handschriften gehören der gleichen Zeit an.

Das Spiel ist in vier Akte von 9, 6, 9 und 8 Szenen unterteilt, hat einen Prolog und reicht vom Abschied Jesu von seiner Mutter bis zur Bekehrung des Longinus, bzw. in der zweiten Schlußfassung bis zur Beweinung. Auf die ersten drei Akte folgt ein Chorus, eine lyrische Einlage, die mit Musikbegleitung

vorgetragen wurde. Dabei handelt es sich keineswegs um einen Chor im Sinne des Jesuitentheaters, sondern es sind durchweg Einzelstimmen — der Haß, die Liebe, der göttliche Hirte — die hier ihre persönlichen Betrachtungen, nicht die des Zuschauers, anstellen.

Pärfigurationen fehlen, dagegen sind Allegorien reich vertreten. Innerhalb der einzelnen Szenen herrscht in der Regel strenge Ortseinheit und es fehlt — anders wie in dem viel späteren Text aus Waal von 1791 — die unverdeckte Simultaneität.

Zunächst scheint es sich um den Typ einer reinen Barockpassion zu handeln; nur eine Einzelinterpretation kann die Anteile der Tradition und des Zeitgeistes sichtbar machen.

Schon der *Prolog* enthält ein Lieblingsmotiv des Barock, so daß von vornherein die ganze Passion in Idee und Konzeption, dem Wesen einer Barockpassion entsprechend, auf den Gedanken der Erlösung tendiert. Die Gerechtigkeit, mit Waage und Schwert auf einem Thron sitzend, verkündet den Krieg zwischen den Tugenden, vor allem der Barmherzigkeit, und Luzifer. Luzifer klagt das menschliche Geschlecht derselben Sünde an, die er begangen hat und appelliert an die Gerechtigkeit, nun auch die Menschen auf ewig zu verstoßen. Doch die Barmherzigkeit bittet für die Menschen und bietet sich an, der göttlichen Gerechtigkeit ein Versöhnungsoffer zu verschaffen. Das endgültige Urteil wird deshalb noch aufgeschoben, aber die Möglichkeit einer Versöhnung erscheint schwierig.

In abgewandelter Form ist das die *litigatio sororum*, der Streit der Barmherzigkeit mit der Gerechtigkeit. Dieses Motiv ist sehr alt. Es entstand aus dem Psalm 84, Vers 11-12

„Misericordia et veritas obviaverunt sibi: iustitia et pax
osculatae sunt. Veritas de terra orta est, et iustitia de caelo
prospexit“,

und fand schon während des ganzen Mittelalters ausgiebige literarische Verwendung, vor allem in den Erbauungsschriften, Traktaten und Predigten. Auf dem Umweg über diese Schriften wurde das Motiv auch in Paradeis-, Weihnachts- und Passionsspiele aufgenommen, wobei einmal der Rechtsstreit, ein anderes Mal der Erlösungsgedanke überwog. Im Barock, wo die Frage nach der Erlösung so besonders betont wird, ist der Streit zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit in den Spielen weit verbreitet; vereinzelt kommt er auch bereits in mittelalterlichen Spielen⁵⁸ vor. Heinzel unterscheidet drei verschiedene Arten⁵⁹ dieses Motivs. Letzte bestimmbare Quelle für alle drei Arten ist nach ihm die Predigt des hl. Bernhard „in festo annuntiationis beatae Mariae virginis“. In Sonthofen haben wir es nach Heinzel mit dem Schema des Typus B zu tun. Auch Pater Martin von Cochem folgt diesem Typus, wobei die *Meditationes vitae Christi* des Johannes de Caulibus das Zwischenglied zwischen ihm und dem hl. Bernhard darstellen.

Sonthofen weicht aber von Pater Cochem in einigen wesentlichen Punkten ab, so daß ein unmittelbarer Zusammenhang des Spieles mit Cochems „Leben Jesu“ in dieser Szene nicht vorliegt. So ist bei Cochem Gott Vater selbst der Richter, Gerechtigkeit und Barmherzigkeit tragen ihm ihre gegensätzlichen Meinungen vor; im Spiel dagegen entscheidet die Gerechtigkeit, ihre Stelle im Streit nimmt Luzifer ein.

Mit dem *ersten Akt* beginnt die eigentliche Passion. *Christus sagt seiner Mutter sein Leiden voraus* und bittet sie — ein schöner Gedanke, der besonders betont wird — um ihre Einwilligung dazu, wobei er sie an ihr „fiat“ bei der Botschaft Gabriels erinnert. Maria stellt ihrerseits zwei Bitten. Zunächst: er möge das Leiden abwenden, da ein einziger Blutstropfen von ihm genüge, die ganze Menschheit zu erlösen. Als Christus diese Bitte abschlagen muß, bittet sie, *mit ihm sterben zu dürfen*. Nachdem ihr auch dies nicht gewährt werden kann, willigt sie in sein Leiden ein.

Diese Szene gilt vor allem dem Leiden Mariens. Sie tritt in deutschsprachigen Spielen zuerst im 15. Jahrhundert auf, in der Spätgotik also, einer Zeit, die sowohl der Marienverehrung als auch dem Gefühlskult bis zur Sentimentalität zuneigte.

Die Betrachtung und Verehrung des Abschieds Jesu von seiner Mutter stammt aus der Mystik des 14. Jahrhunderts. Zuerst⁶⁰ findet sich der Gedanke in den „Meditationes vitae Christi“ des Franziskaners Johannes de Caulibus, die früher zu Unrecht⁶¹ dem hl. Bonaventura zugeschrieben wurde. Diese Meditationes gehörten zu den verbreitetsten Erbauungsbüchern der Spätgotik und so wurde der Abschied Jesu rasch auch von anderen Erbauungsschriftstellern übernommen. Von da gelangte die Szene in die Passionsspiele.

Im 15. Jahrhundert finden wir den Abschied Jesu von Maria beispielsweise in der Prager Marienklage und in verschiedenen Passionsspielen. Eines der frühesten Spiele, das diese Szene kennt, ist das Spiel von Hall.

Nach Wackernell⁶² gehen die Urlaubsszenen späterer Spiele Bayerns und Tirols auf das Haller Spiel zurück, ja selbst die Erbauungsschriften, wie das „Leben Jesu“ von Cochem glaubt er dem Haller Spiel verpflichtet. Diese Auffassung geht doch wohl zu weit. H. Stahl⁶³ schon wendet sich entschieden dagegen. Viel eher ist für die Spiele und die späteren Erbauungsbücher eine gemeinsame Quelle, in diesem Falle Johannes de Caulibus, anzunehmen.

Wenn diese Szene mit ihrem Gefühlsgehalt schon dem Empfinden des Spätmittelalters besonders gelegen kam, so nahm sie im Barock an Beliebtheit und Volkstümlichkeit in ganz unvorstellbarem Maße zu. Der „Urlaub“ wurde zum Inhalt von Wallfahrten und Andachten und fehlt in keinem Leben Jesu und fast in keinem barocken Passionsspiel des süddeutschen Raumes⁶⁴. In den spätmittelalterlichen Spielen waren Leidensvorhersage und Abschied noch in einer Szene zusammengefaßt; im Barock sind sie häufig auf zwei Szenen verteilt, zum Teil sicher in Anlehnung an Pater Cochem, bei dem auch Leidensvorhersage und Abschied getrennt sind. Eines dieser Spiele ist das von Sonthofen.

Die Eingangsszene des Passionsspieles bringt die Leidensvorhersage Christi an seine Mutter allein. Der Abschied nimmt später eine eigene Szene ein.

Es stellt sich nun die Frage, ob Sonthofen von Hall oder von Pater Cochem abhängig ist.

In Hall fallen Leidensvorhersage und Abschied in einer Szene zusammen, deshalb sind auch die Jünger, Magdalena und Martha, sowie die Frauen und Freunde zugegen. Auch Hall hat, gegenüber den üblichen drei Bitten, nur zwei; sie stimmen aber mit Sonthofen nicht überein. In Hall bittet Maria, Christus möge einen ehrsamem Tod wählen und er möge sie vor ihm sterben lassen.

Maria willigt im Haller Spiel, wie in Sonthofen, am Ende in die bevorstehenden Leiden ein, allerdings ohne daß Christus sie vorher ausdrücklich darum gebeten hätte. Immerhin könnte man in diesem Motiv einen gewissen Zusammenhang sehen. In Hall sagt Christus ausführlich seine Auferstehung voraus, in Sonthofen deutet er sie zumindest an, während sie bei Pater Cochem völlig fehlt.

Bei ihm kündigt Christus seiner Mutter allein am Mittwoch der Karwoche seine Leiden an, die Eingangsstellung der Szene in Sonthofen könnte man mit dieser Chronologie erklären.

Die drei Bitten bei Cochem stehen in keinem Zusammenhang mit denen des Spieles. Nur der Hinweis auf ein einziges Blutströpflein, das genügen würde — Cochem sagt „alle Welt“ — im Spiel heißt es „1000 Welt“ zu erlösen, ist beiden gemeinsam. Gerade dieses Motiv findet sich aber auch in Eger (V. 3797/98) und bildet ein Hauptargument Wackernells für seine Anschauung, daß Cochem seinerseits von spätmittelalterlichen *Spiele*n vieles übernommen habe und gerade in der Abschiedsszene sowohl von Eger als auch von Hall stark beeinflusst sei. Hier wird evident, wie sehr Wackernell die Abhängigkeit der Spiele untereinander und ihren Einfluß auf die Erbauungsliteratur überschätzte und wie wenig er die Erbauungsschriftsteller und Prediger als gemeinsame Quelle verschiedener Spiele in Betracht zog. Manche Spielabhängigkeiten, die er annimmt, lassen sich durch eine solche gemeinsame Quelle als unhaltbar nachweisen. So mögen auch die Verfasser der Spiele von Eger und Hall einige Motive den Meditationes des Johannes de Caulibus verdanken, der seinerseits die Quelle Cochems für das Kapitel der Leidensvorhersage ist; damit ist eine gewisse Motivgleichheit leicht erklärt. Für Sonthofen ist eine direkte Beeinflussung durch Eger sicher nicht anzunehmen. Es ist aber auch von Hall und von Pater Cochem — das Blutstropfenmotiv übernahm es wohl von ihm — in der Gestaltung dieser Szene nur angeregt worden; eine enge oder gar wörtliche Übereinstimmung liegt nicht vor. Einzelne Motive Sonthofens, wie z. B. der Hinweis Christi auf die Einwilligung Marias bei der Verkündigung, sind nirgends sonst nachzuweisen.

Die zweite Szene zeigt die Gegenseite, den versammelten *Hohen Rat*. Diese Ratszene ist ganz im Gegensatz zu Hall sehr knapp gehalten; Annas und

Kaiphas beraten lediglich, wie sie Christus unauffällig töten könnten. Nikodemus rät zu warten. Es werden nicht, wie in Hall, Zeugen vernommen. Auch die Parteinahme für Christus wird nicht so dramatisch gesteigert, wie dort, wo sie von Nikodemus über Joseph zu Zedonius immer offener, entschiedener und stärker wird. Gemeinsam ist beiden Spielen nur der Hinweis auf die Gefahren, die von Rom drohen, wenn dieser Christus nicht bald beseitigt wird, ein Motiv, das allerdings so naheliegend ist, daß es kein Argument für eine Abhängigkeit darstellt.

Die *dritte Szene* bringt bereits den *Judasverrat*. Judas tritt in Sonthofen ganz unvermittelt in die Ratsversammlung, beklagt sich über Jesus, der ein gottloser Mann sei und dem er nicht länger dienen wolle. Er fragt, was der Rat ihm geben würde, wenn er Christus verrate. Auf die Frage des Rates verlangt er 30 Silberlinge; man verspricht ihm noch ein Trinkgeld dazu. Nikodemus, über Judas empört, verläßt den Rat. Judas verlangt 100 bewaffnete Männer.

Die Szene ist in Sonthofen *vor* dem Abendmahl, in Hall *danach* zu denken. In Sonthofen ist nicht mehr der Teufel der unmittelbare Verführer des Judas, wie in Hall, was den Evangelien des Lukas 22,3 und Johannes 13,2-3 und mittelalterlicher Anschauung entspricht. Auch das plötzliche Auftreten des Judas wird nicht motiviert, wie in Hall, wo Judas die Ratsversammlung belauschte und so über die Wünsche der Hohenpriester Bescheid wußte. Ebenso ist die Forderung der 30 Silberlinge in Sonthofen nicht mit den für Judas verlorenen 30 Silberlingen erklärt, die das Salböl der Magdalena wert war. Und Nikodemus, der in Sonthofen den Rat verläßt, wurde in Hall schon vorher hinausgewiesen.

Gemeinsam ist beiden Spielen, daß Judas fragt, wieviel ihm die Juden für seinen Verrat geben wollen:

Haller Passion

Judas:

St

492 Was welt ir mir geben:

Ich wil ewch sein leyb und leben

Schon geben in ewer hant?

Sonthofen (I, 3)

Judas:

Sagt mir nur, was ihr mir geben wolt? ich will ihn euch mit
böster gelegenheit in ewere händt liffern.

In beiden Spielen verlangt er Gesinde mit Spießen und Stangen bewaffnet und mahnt zur Verschwiegenheit. Eine viel engere Gemeinsamkeit erweist sich zwischen dem Sonthofener Spiel und Pater Cochem. Bei beiden kommt Judas unvermittelt zum Rat, seine Anklage Jesu stimmt teilweise sogar wörtlich überein, auch bei Cochem fragt er, was der Rat ihm geben wolle, allerdings bietet ihm dort der Rat von sich aus die 30 Silberlinge und gleich ein „Dreingeld“ dazu.

In der *vierten Szenc* nimmt *Christus Abschied* von seiner Mutter, den Freunden und Frauen. Diese Szene fällt in Hall mit der Leidensvorhersage zusammen. Christus gibt hier in Sonthofen das Liebesgebot, das in Hall beim Abendmahl ausgesprochen wird und er dankt Maria

„vor alle Müeterliche Lieb, und trey, absonderlich für ewre Müeterliche sorgfalt und Nahrung, mit welcher ihr mir die gantze zeit meines lebens gedienet habt. Wie auch, das ihr mich 9 Monath lang under eweren Mütterlichen Herzen, so liebreich getragen habt“

und empfiehlt alle dem himmlischen Vater. Mit seinem Segen schließt diese Szene. Die anschließende *fünfte Szene* ist die Fortsetzung der vierten; die Frauen — vor allem Maria — klagen um Christus.

In diesen beiden Szenen hat der Kompilator des Sonthofener Spieles von 1724 viele Motive, zum Teil wörtlich, aus Pater Martin von Cochem übernommen. Auch dort bedankt sich Christus für

„alle mütterliche Liebe und Treue, die du mir erwiesen hast. Ich danke dir, daß du mich neun Monate lang unter deinem Herzen getragen und mir bis in das 34. Jahr alle mütterliche Sorgfalt erzeiget hast. Mein himmlischer Vater wird dein Lohn seyn und dir alle deine Liebe und Treue reichlich vergelten.“

Auch bei Cochem gibt Christus an dieser Stelle das Liebesgebot, auch dort endet der Abschied mit seinem Segen und den Worten wie in Sonthofen „zu tausend gute nacht“.

In dem Sonthofener Spiel fehlt das Abendmahl. Zu beginn der sechsten Szene ist es bereits als vollzogen zu denken. Der Verfasser mag diese für das Spiel so ergiebige Szene aus einem Gefühl der Scheu weggelassen haben.

Die *sechste Szene* hat die *Voraussagen Christi* an seine Jünger (Petrus, Johannes, Jakobus und Judas treten auf) zum Inhalt. Zunächst erfolgt die Voraussage des Judasverrates. Schon in den Evangelien herrscht hier eine gewisse Unsicherheit. Während Matth. 26, 21-25, Mark. 14, 18-21 und Luk. 22, 21-23 den Verrat *vor* dem Abendmahl berichten und die Worte Jesu darüber während des Abendmahles offenbar machen, daß er das bereits Geschehene, aber noch Geheime weiß, wird bei Johannes der Verrat selbst nicht erwähnt. Er berichtet aber, daß der Teufel *während* des Abendmahls dem Judas den Gedanken eingab, Christus zu verraten. Auch sagt Christus ausdrücklich zu ihm: „Was du tun willst, tue bald“ und Judas verläßt das Mahl. Nach Johannes kann er erst jetzt seinen Verrat begehen.

In den Passionsspielen geschieht der Verrat teils vor, teils nach oder während des Abendmahles. Vom dramatischen Standpunkt läßt sich nur der Verrat nach oder während des Abendmahles rechtfertigen; wenn der Zuschauer den Verrat des Judas bereits erlebt hat, ist der Vorhersage alle dramatische

Spannung und für das Gefühl des Zuschauers auch alles göttliche Vorherwissen genommen.

Die Worte Christi des Sonthofener Spieles, in dem Judas ja bereits in der dritten Szene, also *vor* dem Abendmahl den Verrat begangen hat

„Ach Judas, was hab ich dir gethan, das du mich verraten
wilt? Ach Judas? sihe mein herz steht dir offen; ach sihe,
wie es dich liebet: doch was du Thun wilt, Thue geschwindt“,

wirken im Spiel wie ein Anachronismus. Freilich lassen sie sich auf die Ausführung des Verrates, nämlich die Preisgabe des Aufenthaltes Jesu — und bis dahin könnte der Verrat immer noch rückgängig gemacht werden — beziehen, aber das Spiel muß sich, um deutlich und eindringlich zu sein, einer gröberen Zeichnung bedienen; alles zu Sublime und Theologisch-Komplizierte beeinträchtigt seine Wirkung.

Im Spiel von Hall folgt die Verratvorhersage unmittelbar auf die Einsetzung der Eucharistie während des Abendmahles. Der eigentliche Verrat schließt sich an. Hall folgt also ganz dem Johannesevangelium. Pater Cochem stellt es so dar, als ob Christus durch seine Reden Judas eine letzte Möglichkeit zur Umkehr bieten möchte, ein Motiv, das in Sonthofen auch anklingt mit den unkanonischen Worten: „sihe mein herz steht dir offen“. Trotzdem liegt auch bei Cochem der Verrat ausdrücklich *vor* dem Abendmahl. Der Bearbeiter von Sonthofen hat bei der Verratvorhersage also nicht von Hall, sondern viel eher von Pater Cochem übernommen.

Es folgt noch einmal eine Leidensvorhersage, eine gewisse Wiederholung der vierten Szene, bei der ja die Jünger zugegen waren. In Hall fehlt eine Parallele hierzu. Der Hauptgrund für die Trauer Christi ist sein Wissen darum, daß ihn auch die Jünger verlassen und verleugnen werden und so schließt sich als dritte Voraussage die der Verleugnung Petri an. Während Hall auch hierin dem Johannesevangelium folgt, übernahm der Bearbeiter von Sonthofen die Stellen aus Matth. 26, 31-35 und Mark. 14, 27-31, wahrscheinlich wieder im Anschluß an Pater Cochem.

Die *siebte Szene* führt *Maria und Judas* im Gespräch vor. Diese zweite, ganz unbiblische Szene ist auch wieder in Hall vorhanden, allerdings besteht hierin ein Zusammenhang nur in der Tatsache, daß Maria und Judas über Christus sprechen. Der Inhalt des Gespräches ist in beiden Spielen sehr verschieden.

In Hall ist es die übliche Gestaltung dieser Szene. Judas hat in der ersten Szene den Hohen Rat belauscht, von dort kommend begegnet er Maria, die ihn fragt, was die Juden über Christus sagen und ob für ihn Gefahr bestehe. Judas beruhigt sie und Maria empfiehlt ihren Sohn seinem Schutze.

Dieses Motiv ist sehr alt; schon Krimhild bittet ja Hagen, Siegfried zu schützen. Auf Maria und Judas angewendet kommt es zuerst im Spätmittelalter in der Prager Marienklage und in Passionsspielen vor, so in Hall, dem

Wackernell die Priorität vor anderen Spielen und somit die Einführung dieser Szene in die geistlichen Spiele zuweist, aber auch in Eger und Augsburg. Das Motiv erscheint nicht sonderlich häufig und beschränkt sich anscheinend auf die Spiele des süddeutschen Raumes. Aber auch die Erbauungsschriftsteller kennen das Motiv. Pater Cochem erzählt es im letzten Kapitel seines ersten Bandes⁵⁵; er hat es nach H. Stahl⁶¹ von dem schwäbischen Prediger Adam Walasser übernommen. Bei Pater Cochem begegnet Judas Maria nach dem Verrat, aber noch vor dem Abschied Jesu von Maria. Er beruhigt sie und sie bittet ihn, ihren Sohn zu beschützen. Auch in Sonthofen hat Judas Christus bereits verraten als er Maria begegnet. Auch dort beruhigt er sie auf ihre ängstlichen Fragen hin. Dann weicht dieses Spiel sowohl von dem Haller Spiel, als auch von Cochem und der sonstigen Tradition dieses Motives ab. Es ist in Sonthofen ja auch bereits der Abschied Jesu von Maria vorüber, so daß Maria genau weiß, was ihrem Sohn bevorsteht. Sie ist mißtrauisch und fragt Judas, ob er Jesus verlassen wolle; er leugnet dies und nun fehlt das Wesentlichste: Maria stellt in Sonthofen ihren Sohn nicht in den Schutz des Judas. Was soll dann — so fragt man sich — diese Szene? Sie ist immerhin in den Passionsspielen nicht sehr häufig und sie weicht ja auch von Pater Cochem erheblich ab. Der Verfasser nahm sie — freilich für sein Spiel abgeändert — möglicherweise nur deshalb auf, weil eine solche Szene in Sonthofen lebendige Tradition war.

Für den *Judasmonolog* der *achten Szene* gibt es weder im Spiel von Hall, noch bei Pater Cochem eine Entsprechung. Judas freut sich über das so leicht erworbene Geld und versucht sein Gewissen zu beruhigen. Seinem Meister will er mit einem Kuß zeigen, daß er ihm nicht feind ist. Das ist eine von der üblichen Motivierung des Judaskusses — als Erkennungszeichen — ganz abweichende Auffassung.

Auf diese Szene folgt der „Chorus primus“, ein Streitgesang zwischen Haß und Liebe, wobei der Haß durch Satan verkörpert wird, die Liebe aber personifiziert auftritt. Der Haß gibt der Liebe zu verstehen mit welchen Listen er ihr Erlösungswerk vereiteln will. Er wird die Sünden „verblümen“, so daß sie fast wie Tugenden aussehen werden. Diesem furchtbaren Einfall kann die Liebe nur freiwilliges Leiden entgegensetzen.

Die *neunte Szene* beschließt den ersten Akt. Der *Rat erwartet Judas*; er soll mit der Kriegertruppe Christus gefangennehmen. Mißtrauen ob seines langen Ausbleibens steigt in den Hohenpriestern auf. Schließlich kommt Judas doch und die Einzelheiten der Gefangennahme werden besprochen, wobei sich besonders die Soldaten durch Großsprecherei hervortun. Ein Zusammenhang mit dem Spiel von Hall oder mit Pater Cochem ist für diese Szene nicht zu erkennen.

Der *zweite Akt* beginnt mit der *Olbergszene*. Christus heißt die Jünger niedersitzen, er selbst fällt einige Schritte weiter zum Gebet auf die Kniee; ein Genius tröstet ihn mit einer „Aria“ und stellt einen Kelch auf den Olberg, so wie es in den Olbergdarstellungen der Kunst seit dem Spätmittelalter üblich ist.

Christus geht zu den Jüngern, weckt sie und entfernt sich zum zweiten Gebet. Er fällt zu Boden, ein Engel mit einem Schweiß Tuch wischt ihm den Schweiß vom Angesicht und singt wieder eine „Aria“. Wieder findet Christus seine Jünger schlafend, diesmal weckt er sie nicht, sondern betet gleich zum drittenmal. Der Inhalt dieses Gebetes ist: der himmlische Vater möge des Sohnes Leiden und Sterben nicht an „so vill 1000 Seelen“ verloren gehen lassen. Noch einmal stimmt ein Engel, diesmal mit einem Kreuz, eine „Aria“ an.

Der Ablauf dieser Szene mit dem dreimaligen Gebet, mit Wecken und Schlafenlassen der Jünger folgt Matth. 26, 36-46 und Mark. 14, 32-42. Den Trostengel, der in Sonthofen — zum „Genius“ des Barocktheaters geworden — allerdings verdreifacht wurde, erwähnt Luk. 22, 44. Aber nicht nur Sonthofen, sondern fast alle Spiele halten sich in ihren Olbergszenen besonders eng an diese Evangelienstellen, so daß sich gerade diese Szenen in ihrem Ablauf in den verschiedenen Spielen sehr ähnlich sind.

Diese Ähnlichkeit im Aufbau hat Sonthofen auch mit Hall gemeinsam. Eine engere Abhängigkeit ist nicht nachzuweisen, denn schon im Inhalt der einzelnen Gebete und in der Zahl der auftretenden Engel — in Hall erscheint erst am Schluß ein Trostengel, streng nach Lukas — weichen beide Spiele voneinander ab.

Auch aus den Entsprechungen in der nun folgenden Szene, der *Gefangennahme*, darf nur sehr bedingt auf ein Tochterverhältnis Sonthofens zu dem Spiel von Hall geschlossen werden. In Sonthofen folgt die Gefangennahme unmittelbar auf die Olbergszene; Christus weckt nach dem dritten Gebet seine Jünger mit dem Hinweis auf den nahenden Judas, die Apostel fürchten sich, Christus beruhigt sie und tritt den Soldaten entgegen mit der zweimaligen Frage „Wen suchet ihr?“. Auf das erste „Ich bin's“ fallen die Soldaten zu Boden, nach dem zweiten erst — unlogisch spät also — erfolgt der Judaskuß. Danach ist die Episode mit dem Ohr des Malchus eingeschoben; die Jünger fliehen, Christus wird gebunden und abgeführt. Nun wird, ganz im Gegensatz zu dem strengen Sukzessionsprinzip des Sonthofener Spieles, der Weg vom Olberg bis in den Kerker dargestellt. Die Soldaten quälen dabei Christus und beschimpfen ihn in sehr unflätiger Weise.

Dieser simultane Szenenschluß deutet auf ein älteres Spiel hin, mit Sicherheit stammt er nicht aus der Zeit um 1724. Freilich mit dem Spiel von Hall, in dem der Weg vom Olberg zu Annas auch dargestellt wird, stimmt er in Einzelheiten so wenig wie die übrige Szene überein. In Hall ist zwischen Olbergszene und Gefangennahme die Szene, wie Judas die Soldaten zum Olberg führt, eingeschoben. Auch dort beginnt die Szene der Gefangennahme mit Christi Hinweis auf den herbeieilenden Judas, worauf sofort der Judaskuß folgt. Die Frage „Wen suchet ihr?“ wird in Hall dreimal gestellt und die Soldaten fallen ganz unbiblisch dreimal zu Boden. Die Episode mit dem Malchusohr findet sich auch in Hall, aber die Reaktion des Malchus nach der Heilung ist in Sonthofen Haß, in Hall Dankbarkeit.

Ein Zusammenhang mit Pater Cochem in dieser Szene besteht nur in der seltsamen Chronologie des Judaskusses. Auch bei Pater Cochem greifen die Juden Christus nicht eher an, als bis ihn Judas geküßt hat, obgleich er sich vorher wiederholt durch sein „Ich bin's" als der Gesuchte bezeichnete.

Was die Kriegsknechte über den „örgsten Kerkher, wo aller wust und unflath ist" sagen, deutet auf die geheimen Leiden Christi, wie sie im Barock besonders verehrt wurden und könnte von Pater Cochem angeregt sein. Aber auch schon im Spiel von Hall wurde eine solche Szene zwar nicht dargestellt, aber doch durch die Juden beschrieben.

Die *vierte Szene* des zweiten Aktes verzögert die Handlung und bringt mit ihren Klagen eine Wiederholung der Abschiedsszene. *Johannes berichtet den weinenden Frauen die Gefangennahme Christi*. Sie hat in Hall keine Parallelscene, wohl aber berichtet Pater Cochem, daß zunächst die Apostel und später noch Johannes den Frauen in Bethanien die traurige Botschaft der Gefangennahme gebracht haben und mit ihm zeigt die Szene des Sonthofener Spieles enge Übereinstimmung.

Die nun folgenden beiden Szenen haben die *Judasverzweiflung* und Judas vor dem Hohen Rat zum Inhalt. Merkwürdig ist die so sehr frühe Stellung dieser Szenen, sofort nach der Gefangennahme; in Hall folgen sie — logischer — erst nach dem Herodesverhör, als die hoffnungslose Lage Christ ganz deutlich geworden ist.

Der kurze Monolog der fünften Szene hat in Hall keine Entsprechung. Judas bereut seine Geldgier und beschließt die 30 Silberlinge dem Hohen Rat zurückzugeben. Er ist weniger böse als schwach und von entwaffnender Einfalt. Er versucht einen Teil seiner Schuld auf den „hochweisen" Rat abzuwälzen und wirft den Ratsherren das Geld hin. Kaiphas antwortet gleichgültig, der Vorhang der Hinterbühne schließt sich und der Verzweiflungsmonolog des Judas beginnt. Er verflucht Geld und Geiz und übergibt sich den höllischen Geistern. Ein Teufel erscheint, wirft ihm einen Strick zu und spricht:

Judas wilt du dich hönkhen,
ein strickh will ich dir darzue schönkhen
1, 2 oder drey, welcher der beste würdt sein
dan henckhen ist das beste spill,
darzue ich dir rathen und hellffen will.

Noch einmal klagt Judas seine Qual, die jetzt wirklich glaubhaft wirkt; dann erhängt er sich an einem Baum. Dieser letzte Judasmonolog ist als einzige Textstelle innerhalb des Spieles — also von Prolog, Chören, Arien und der zweiten Schlußfassung abgesehen — in Alexandrinern geschrieben.

In dieser Judasszene sind das Auftreten des Teufels, der Judas einen Strick zuwirft, sowie der sichtbare Selbstmord des Judas auffallend. Beides gehört den Spielmotiven des ausgehenden Mittelalters an, beides kommt im

Spiel von Hall vor. Mehr noch: die Worte des Teufels stimmen fast wörtlich mit Hall überein:

Haller Passion

Diabolus:

St

1611 Judas, wildw dich hencken,
So wil ich dir ain strickt schencken;
Wan ich dir das ratten wil:
Hengen ist dein pestes spill
Darnach ich dich pringen wolt,
Da dw ymmer und ewikleich sein solt.

Allerdings wurden diese fünf Zeilen in Sonthofen für den ursprünglich stummen Teufel nachträglich eingeschoben; sie stammen von der Hand, die auch den zweiten Schluß schrieb. Doch darf die Schrift dieses zweiten Schreibers ihrem Charakter nach nicht wesentlich später als die Entstehungszeit der ganzen Spielhandschrift datiert werden.

Machten bisher Einzelzüge eine Kenntnis des Tiroler Passionsspiels, bzw. des Haller Spieles wahrscheinlich, so lassen das Auftreten des Teufels und vor allem die fast wörtliche Übereinstimmung seiner Verse in Sonthofen mit Hall eine solche Kenntnis zur Gewissheit werden. Dieser Teufel ist ganz und gar nicht der Satan, der sonst in Sonthofen auftritt und dessen Hauptkennzeichen glühender Haß gegen Gott und Menschen, dessen Ziel die Vereitlung der Erlösung und eine teuflische Gerechtigkeit ist, sondern es ist der Teufel der mittelalterlichen Spiele, nicht allzu gefährlich und mit einem guten Schuß Humor.

Im übrigen hört hier die Übereinstimmung mit Hall auf. Der Judas des Haller Spieles sieht seine Schuld viel tiefer ein, er beklagt die Lehre, die er verraten und die Seligkeit, die er verscherzt hat

Der Schlußmonolog des Judas im Sonthofener Spiel scheint — diese Vermutung legt schon die Versform nahe — aus einem anderen Spiel übernommen zu sein. Tatsächlich fällt die große Ähnlichkeit in Inhalt, Versbau und Reimworten mit den beiden Judasmonologen aus dem *Zuckmantler Spiel* (V. 1592 ff.) des 17. und aus dem *Oberaudorfer Spiel* (III. Aufzug, 1.-3. Szene) des 18. Jahrhunderts auf, deren Gemeinsamkeit H. Moser⁵⁷ nachgewiesen hat. Moser nahm schon für Zuckmantel und Oberaudorf eine unbekannte, gemeinsame Quelle an. Möglicherweise verdankt ihr auch das Sonthofener Spiel seinen Judasmonolog, der zur Vergleichsmöglichkeit folgt:

„Nun tritt ich an den Weg, wo ewiges leydt,
und ach, Ihr Judas Brüder all, Kombt folget mit baldt nach.
Empfangt mit mir den Lohn, auf alle Ewigkeit,
mit schmerzten, Peyn, und Qual, und gröstem Hertzenleydt,
vill bösser wer es mir, ich were nie gebohren,
als das ich itzt solt seyn, in Ewigkeith verlohren,

Kein gnadt hab ich in Ewigkeit mehr zu hoffen,
weill meiner Sünden Zahl, die Maß hat übertroffen,
So fallet yber mich ihr berg und higel ein,
feyr, hagel, Donner, blitz, vermehrt der Höllen Peyn,
Du groß und wiete erdt, eröffne deinen schlundt,
verschlinge mich ein mahl, in Deinen Tüffen grundt,
so Komm ich an den orth, wo Judas hingehört
Zum Teuffel, in die höll, sonst anderst nicht begehrt,
Nun gehe ich an das orth, wo alle geitz Höls seyn,
der strickh mues mir anitz zu disem dienlich sein."

Ausklang des zweiten Aktes und damit des Gründonnerstagsstückes ist der „*Chorus secundus*“. Der *göttliche Hirte* betrauert in einer „Aria“ die verlorene Seele des Judas, den er sein „verlorenes Schäflein“ nennt. Das Bild des guten Hirten ist im 18. Jahrhundert ein Lieblingsmotiv der Zeitfrömmigkeit. Es ist dieser Zeit besonders vertraut und stellt auf geistlicher Ebene die Entsprechung zu den Schäferspielen und Schäferidyllen des Spätbarock dar.

Mit einer solchen *Schäferszene* beginnt auch der *dritte Akt*, das *Spiel des Karfreitags*. Phillis, die schöne Schäferin erwartet zusammen mit Titurgus ihren liebsten Hirten Emanuel. Da bringt ein anderer Hirte die Nachricht seiner Gefangennahme und Phillis beklagt ihn wie ihren Geliebten. Alle Schäfer stimmen in ihre Klagen mit ein und sie beschließen, Emanuel zu suchen. Diese Schäferszenen zeigen deutlich, wie das Volksschauspiel in eklektischer Weise vom Theater der Zeit alles nimmt, was es brauchen kann und wie diese Teile unbekümmert und willkürlich mit Elementen der Tradition zu einem oft sehr merkwürdig anmutenden Ganzen vermischt werden.

Nach diesem Vorspiel beginnen die *Gerichtsszenen*. Während Christus bei Matthäus und Markus noch in der Nacht vor die Versammlung des Hohen Rates gestellt wird, findet das Verhör bei Lukas erst am Morgen des folgenden Tages statt. Einzig Johannes berichtet von einem getrennten, aber nächtlichen Verhör zuerst vor Annas und dann vor Kaiphas. Sonthofen und Hall folgen hierin beide dem Johannesevangelium. In Sonthofen war Christus aber im Gegensatz dazu nach der Gefangennahme sofort in den Kerker gebracht worden und erst am Karfreitag früh wird er vor Annas und Kaiphas geführt. Dies widerspricht nicht nur Joh. 18, 12 und dem Spiel von Hall, wo Christus tatsächlich noch in der Nacht vor Annas gestellt wird, es widerspricht auch dem ausdrücklichen Wunsch des Annas (Sonthofen, I, 9), Christus sofort nach der Gefangennahme vor ihn zu bringen.

Annas empfängt Christus mit Spott; Hauptinhalt der Szene ist nach Joh. 18, 19-24 die Episode des Backenstreichs, den Christus in Sonthofen von Malchus erhält. Gleich danach schickt ihn Annas zu Kaiphas. In Hall haben wir eine echte Simultanszene; das Verhör vor Annas und die Verleugnung Petri werden ineinander gespielt. Ausführlich berichten die Juden über die

Geschehnisse der Gefangennahme, dann folgen auch hier der Backenstreich und die Übergabe an Kaiphas.

Das *Kaiphaverhör* in Sonthofen unterscheidet sich sehr von der entsprechenden Szene in Hall. Schon der Kaiphas der beiden Spiele ist nicht der gleiche. In Hall ist er der Typ eines kalten, aber klugen Politikers, in Sonthofen ein gewöhnlicher, sehr gehässiger Mensch, der sich in nichts von der Rotte seiner Kriegsknechte unterscheidet. Die Anklagen in Sonthofen sind zahlreicher als die in Hall, aber die Tempelvertreibung, die in Hall eine so große Rolle spielt, wird in Sonthofen nicht erwähnt. Nikodemus, der in Hall schon längst aus dem Rat gewiesen wurde, bittet in Sonthofen — dort hat er in der Szene des Judasverrates von sich aus den Rat verlassen und ist nun wiedergekehrt — um gründliche Untersuchung der Schuld. Und während in Sonthofen von vornherein feststeht, daß Christus vor Pilatus gebracht werden muß, wird in Hall darüber beraten, wes mit ihm zu geschehen hat. Für die Worte Christi und der Hohenpriester benützen die beiden Spiele teils die gleichen, teils abweichende Evangelienstellen. Beide Szenen enden übereinstimmend mit dem Spott der Soldaten und ihrem „Weissage, wer hat dich geschlagen!“

Zu der nun folgenden *vierten Szene* fehlt sowohl in Hall als auch in einem der umliegenden Spiele eine Parallele. Sie enthält ein *Gespräch zwischen Kaiphas und Nikodemus*. Kaiphas wirft dem Ratsherrn vor, er halte zu Christus und versucht ihn vergeblich von der Notwendigkeit einer Verurteilung Christi zu überzeugen.

Jetzt erst — es muß längst heller Vormittag sein — ist die *Petrusverleugnung* im Hofe des Annas eingeschoben. Die Juden stehen am Feuer, mit ihnen Petrus. Dreimal verleugnet er seinen Herrn, dann wird Christus vorbeigeführt, der Hahn kräht zum zweitenmal, Petrus erkennt seine Schuld und beklagt sie in einem langen Reuemonolog.

In Hall wird diese Szene in zwei Teilen in das Annasverhör eingeschoben. Der erste Teil, die Einführung des Petrus durch Johannes fehlt in Sonthofen, der zweite, die eigentliche Verleugnung, schließt sich sehr eng an die verschiedenen Evangelientexte an. Dabei besteht in der Auswahl der jeweiligen Evangelisten zwischen Hall und Sonthofen eine auffallende Gleichheit, die über eine zufällige Übereinstimmung hinausgeht. Zum Vergleich sei hier eine Gegenüberstellung der Texte gegeben:

HALL	SONTHOFEN
Magd:	Magd:
St	
928 Du pist auch der jünger sein	Bist du nit auch einer von Jesu von Nazareth?

Joh. 18, 17: Bist du nicht auch einer von den Jüngern dieses Menschen?

Petrus:	Petrus:
929 Fraw, ich erkenn sein nicht sicherlich	O Weib, ich weyß nit was du redest

Luk. 22, 58: Weib, ich kenne ihn nicht
 Der Hahn kräht hier nach Mark. 14, 69 in beiden Spielen.

andere Magd:	Magd:
932 Dw pist auch ir ainer:	Es thut dich deine Sprach verrathen
Man kent es an der rede dein,	
Das dw pist der junger sein;	

Ein Hinweis auf die Sprache kommt bei keinem Evangelisten bei der zweiten Anrede vor.

Petrus:	Petrus:
936 Für war, ich wayss nit, was dw sayst;	Du bist unrecht daran, ich kenn den
Wan des dw mich zeychest hye,	Nazarener nit, ich weyß auch nit was
Sicher des erkant ich nye.	du redest.

In dieser Form, „ich weiß nicht, was du sagst“, kommt die Antwort Petri in keinem der Evangelien vor.

Malchus:	Astian:
940 Ich hab dich mit im in dem garten	Warlich du bist auch einer von dem
gesehen.	Nazarener, dein Sprach verrathet
Ich wil dir auch für war sagen:	dich und ich hab dich bey ihm im
Dw pist der, der mir das or hat	garten gesehen.
abgeschlagen,	
Und pist von Gallilea kummen:	
Das hab wir an deiner red wol	
vernummen.	

Hier werden Joh. 18, 27, der Hinweis auf den Garten, und Matth. 26, 74, der auf die Sprache, miteinander verbunden. In Hall kommen noch Markus und Lukas hinzu, die beide Galiläa erwähnen.

Petrus:	Petrus:
946 Ich wil pey meinem ayde	So wahr ich leb, warlich ich ken
Schweren all hye zw hant,	dissen Menschen nit.
Das ich in nie hab erkant.	

Den Schwur berichtet Matth. 26, 74.

Zum zweitenmal kräht der Hahn nach Markus; Christus wird vorübergeführt und sieht Petrus an, wie es Luk. 22, 61 berichtet. Im Reuemonolog finden sich außer den naheliegenden Einleitungsworten keine auffallenden Ähnlichkeiten.

Die unzweifelhaft aufschlußreichste Szene des Sonthofener Spieles ist die nun folgende *sechste Szene*. Christus, dessen Schicksal eben besiegelt worden war, der selbstverständlich zu Pilatus gebracht werden soll, wird ganz unverständlicherweise noch einmal vor den hohen Rat geführt. Dieses nochmalige Verhör ist unlogisch und entspricht nicht den Evangelien, denn auch bei Lukas, der das Verhör am Karfreitag früh durchführen läßt, findet nur *ein* Verhör vor dem Rat statt. Kaiphas richtet in dieser sechsten Szene wieder die Frage „Bist du Christus“ an ihn, Christus antwortet nach Luk. 22, 67. Nikodemus verläßt den Rat. Es geschieht also auch nichts Neues in dieser Szene, sie ist überhaupt nur erklärbar, wenn man einen Einfluß des Haller Spieles annimmt. Dort findet sich diese Szene auch. Aber sie stellt dort die Exposition des Karfreitagsspiels dar, es liegt ja zwischen den beiden Verhören eine ganze Nacht, sowohl im Spiel, als auch in Wirklichkeit für die Zuschauer. Was also in Hall sowohl eine innere Bedeutung — der Hohe Rat will sich vergewissern, ob Christus nach dieser qualvollen Nacht bei seiner Aussage, er sei Gottes Sohn, bleibt — als auch eine äußere Funktion hat — die Zuschauer werden erinnert, wo das Spiel sich befindet — hat in Sonthofen, wo das Karfreitagspiel mit den Verhören beginnt, keinen Sinn und kann deshalb nur blinde Übernahme sein. Tatsächlich weist J. E. Wackernell⁶⁸ darauf hin, daß diese Szene in keinem älteren Spiel vorkommt und von dem Verfasser des Haller Spieles geschickt eingefügt worden ist. Jüngere Spiele, die eine verwandte Szene besitzen, so argumentiert Wackernell, haben diese mit Wahrscheinlichkeit von Hall entlehnt. Daß dem Kompilator von Sonthofen nicht nur die Tiroler Passion, sondern speziell das Haller Spiel, bzw. ein Abkömmling davon bekannt war und daß er diesen Text benutzte, darf damit als erwiesen gelten. Mit Pater Cochem, der nach Lukas auch ein Morgenverhör berichtet, ist für Sonthofen keine Übereinstimmung oder Beeinflussung nachzuweisen, dagegen stimmt die Szene auch in ihrem Ablauf mit Hall überein. In beiden Spielen fragt Annas „Wollen wir ihn nun dem Pilatus übergeben?“, in beiden wird eine nochmalige Befragung Christi veranlaßt, in Hall durch den Rabi Samuel, um zu erfahren, ob Christus an seiner Aussage festhält, in Sonthofen durch Nikodemus, um das Recht zu wahren. In Hall wird Christus spöttisch nach der letzten Nacht befragt, ein Motiv, das in Sonthofen entfällt. Danach wird in beiden Spielen die Frage gestellt „Bist du Gottes Sohn?“ und die Antwort nach Lukas erteilt. Nun erst wird Christus vor Pilatus gebracht. Freilich handelt es sich hier um eine allgemeine, keine wörtliche Übereinstimmung.

Das *Pilatusverhör* der siebten Szene ist in Sonthofen sehr viel kürzer als in Hall; trotzdem läßt sich eine gewisse Übereinstimmung in der Wahl und

Abfolge der Quellen feststellen. Im wesentlichen folgen beide Spiele dem Johannesevangelium, einige Motive, vor allem Christi Übergabe an Herodes, sind Lukas entnommen. Freilich liegt diese Aufteilung der Quellen nahe, ein besonderer Zusammenhang mit Hall ist deshalb daraus nicht abzuleiten.

Noch allgemeiner ist der Quellenzusammenhang in der nächsten Szene dem *Herodesverhör*. Hier weist Sonthofen einige Besonderheiten auf, die in Hall fehlen, so vor allem Herodes' Hinweis auf die drei Könige, sein Versprechen Christus für ein Wunder freizugeben, ja zu verehren. Abweichend ist auch der Bestechungsversuch der Hohenpriester. Kaiphas bietet Herodes Geld für die Verurteilung Christi an. Die Anklagen, die in beiden Spielen übereinstimmend Kaiphas vorbringt, sind jeweils verschieden.

Dagegen läßt sich für diese Szene wieder ein enger Zusammenhang mit Pater Cochem feststellen. Bei ihm findet sich der Hinweis auf die drei Könige, das Versprechen Christus freizulassen, wenn er ein Wunder zeige, die Anklage des Kaiphas, Christus habe Herodes einen Fuchs genannt und sogar der Bestechungsversuch.

Das *zweite Pilatusverhör* ist in Sonthofen besonders kurz. Sehr rasch kommt es zur Geißelung, Pilatus empfängt die Juden geradezu mit diesem Vorschlag, während in Hall ein zäher Kampf bis dahin geführt wird. In Sonthofen fehlt sowohl die Szene der *uxor Pilati*, als auch der Auftritt des Barrabas.

Mit dem „*Chorustertius*“, wieder einem Streitgesang zwischen Haß und Liebe, geht der dritte Akt zu Ende. Satan verlacht die Liebe, die scheinbar verliert und droht ihr mit allen Martern und einem schrecklichen Tod. Die Liebe ist sich ihres Sieges gewiß, sie vertreibt Satan und seine Teufel mit emporgehobenem Kreuz.

Der *vierte Akt* beginnt mit der fast stummen *Geißelung*. Christus, an die Geißelsäule gebunden, wird von den Kriegsknechten mit Ruten geschlagen. Maria und Magdalena sind zugegen, ein Genius singt eine betrachtende „Aria“. Christus und Maria fallen in Ohnmacht.

Im Haller Passionsspiel dagegen wird die Vorbereitung zur Geißelung ziemlich wortreich dargestellt; während der Geißelung singt die *scola judeorum*. Maria ist nicht zugegen. Dieses Motiv, die Anwesenheit Marias bei der Geißelung, findet sich bei Pater Cochem, ebenso wie die Angabe über die Anzahl der Geißelstreiche — 6666 — die in Sonthofen der Genius in seiner Aria gibt. Pater Cochems Quelle für das Motiv der Anwesenheit Marias bei der Geißelung sind die Offenbarungen der hl. Birgitta, so daß es sich bei diesem Zug wieder um Gedankengut der Mystik handelt.

In der folgenden *zweiten Szene* bittet ein Kriegsknecht Pilatus, Christus krönen zu dürfen; nur unmutig gestattet es ihm Pilatus, eine Episode, die auch Pater Cochem berichtet. Während der *Krönung* singt wieder ein Genius, wieder ist Maria zugegen, der Spott der Juden bleibt stumm.

In Hall bricht Pilatus die Geißelung ab und gibt von sich aus den Befehl zur Krönung, die mit einer wortreichen Verspottung verbunden ist.

Nach der Dornenkrönung führen die Juden Christus wieder zu *Pilatus, der ihn allem Volk vorstellt*. Die Menge verlangt ungestüm Christi Tod, die Szene folgt dabei ganz dem Johannesevangelium und so erreichen die Juden durch die Drohung, Pilatus beim Kaiser zu verklagen, wenn er ihnen nicht willfahre, ihr Ziel. Das Haller Spiel stimmt im Aufbau dieser Szene mit Sonthofen lose überein.

Das *Pilatusurteil* wird in beiden Spielen durch die Handwaschung nach Matthäus eingeleitet. In Sonthofen wird das Urteil durch Trompetentöne angekündigt; Pilatus verliest selbst den im Stil eines Gerichtsurteils der Zeit gehaltenen Urteilspruch und bricht über Jesus den Stab. Das Urteil ist *wörtlich*, mit nur ganz unwesentlichen Änderungen, aus Pater Cochem⁶⁹ entnommen. Sein Pilatusurteil, das er aus verschiedenen Vorlagen⁷⁰ kompiliert hatte, mag in der Entstehungszeit des Spieles als authentisch gegolten haben, denn wir finden es auch in dem sonst in Versen abgefaßten Passionsspiel von Waal aus dem Jahre 1791 wörtlich wieder. Das Spiel von Hall besitzt — entgegen dem üblichen Brauch mittelalterlicher Spiele, die selten ein formuliertes Pilatusurteil enthalten — ein 17 Verse umfassendes Verdikt. Ein ausdrückliches Gerichtsurteil stellen diese Verse aber nicht dar. Das ist ein Beweis dafür, daß die apokryphen Urteilsfunde von Aquila und Vienne, die bei Abfassung der Haller Passion ja schon bekannt waren, nicht direkt den Anstoß zu einem regelrechten Gerichtsurteil in den Passionsspielen bildeten, sondern daß sie erst nach ihrer Verarbeitung durch die Erbauungsliteratur Eingang in die geistlichen Spiele fanden. Daß gerade auch im Allgäu das Interesse für das Pilatusurteil volkstümlich war, zeigen die verschiedenen Urteilsbilder, die nach der kanonisch gewordenen Komposition des Martin de Voß aus Antwerpen⁷¹ die Verurteilung Christi durch Pilatus schildern. So finden wir ein solches in der Herrgottruhkapelle in Mindelheim, das vermutlich aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts stammt und gerade auch in der Sonthofener Frauenkapelle hängt ein solches „Urteil“.

Ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Bildes mit dem Passionsspiel darf allerdings nicht angenommen werden. Immerhin wäre es denkbar, daß das Spiel zumindest was den Kostümgebrauch anlangt, einige Anregungen des Bildes aufgegriffen hat.

Die nun folgenden drei Szenen, die den Kreuzweg und die Kreuzigung enthalten, sind im Text gestrichen und durch einen neuen, ausführlicheren Schluß ersetzt worden.

Der *Kreuzweg* des ersten Schlusses ist auffallend kurz und stellt nur einen knappen Ausschnitt dar. Es wird der erste Fall Christi gezeigt, die Frauen weinen und klagen um ihn und nehmen noch einmal Abschied; Veronika reicht ihr Schweiß Tuch und Christus sagt den Frauen „zu 1000 gute Nacht“. Bezeichnend für diesen Schluß ist, daß die kraftvolle Simonhandlung, die in Hall breiten Raum einnimmt, fehlt, so daß diese erste Kreuzwegszene nur den Frauen vorbehalten ist und sehr kläglich und schwach wirkt. In der zweiten Kreuzwegfassung kommen dann auch die Soldaten mit ihren Schmähsätzen zu

Wort, alle drei Fälle Christi werden dargestellt, Veronika reicht ihm das Schweiß Tuch, die Klagen der Frauen sind vermehrt, Christus ermahnt sie nach Luk. 23, 28-30, Simon von Cyrene wird gezwungen, ihm das Kreuz tragen zu helfen. Eine Ähnlichkeit mit dem Kreuzweg des Haller Spieles ist nicht gegeben. Auch dort finden wir Simon, die schimpfenden Kriegsknechte, Veronika und die Frauen, würdevoller Mittelpunkt aber sind dort die Improperien aus der Karfreitagsliturgie.

Die *siebte Szene* ist der *Annagelung* gewidmet. Auch sie ist im ersten Schluß nur kurz. Pilatus übergibt die Kreuzinschrift, welche Kaiphas bemängelt, persönlich den Soldaten. Diese Anwesenheit Pilati bei der Kreuzigung ist weder biblisch, noch Spieltradition. Auch Pater Cochem erzählt sie nicht. Dagegen ist auch im Passionsspiel von Waal aus dem Jahre 1791 Pilatus bei der Kreuzigung zugegen. Wahrscheinlich hängt diese Besonderheit mit den beschränkten Möglichkeiten der Sukzessionsbühne zusammen. Während der eigentlichen Annagelung singt ein Genius eine „Aria“. Im zweiten Schluß ist diese Szene wieder ausführlicher. Maria und die Frauen klagen, das Kreuz wird von den Soldaten aufgerichtet, Kaiphas beredet die Kreuzinschrift, auch hier ist Pilatus zugegen. Der Gesang fällt weg und die Annagelung geht ohne Szenenwechsel in die Kreuzigung über. Im Haller Spiel ist die Annagelung sehr ausführlich, grausam und wortreich; ein Zug besonderer Grausamkeit ist dort das Ausrenken der einzelnen Glieder vor der Annagelung. Kein noch so entfernter Zusammenhang mit Sonthofen ist erkennbar.

Mit der *Kreuzigung* schließt das Sonthofener Passionsspiel. Die Soldaten werfen das Los über Christi Kleider, sie verspotten ihn und Kaiphas fordert ihn auf, vom Kreuz herabzusteigen. Christus spricht sein erstes Wort, darauf redet er zu den Schächern, zu Maria und Johannes, die Juden reichen ihm den Gallentrunk, nach dem siebenten Wort stirbt er. Jetzt begreift ihn Longinus als Gottes Sohn, auch die Juden erkennen nun ihr großes Unrecht. Ein langer Monolog des Longinus, der durch Christi Blut sehend und gläubig geworden ist, beschließt die erste Fassung. Der zweite Schluß ist wieder sehr viel ausführlicher, ohne daß er ein neues Motiv hinzufügte. Die Erkenntnis der Gottessohnschaft Christi spricht hier, der Schrift gemäß, nicht Longinus, sondern der Hauptmann aus. Das nun folgende Simultanelement kann der Kompilator nur aus einer Vorlage übernommen haben, so völlig widerspricht es den Gegebenheiten des Sonthofener Spieles.

Annas fordert den Hauptmann auf zu Pilatus zu *reiten*, um ihn zu bitten, das Beinebrechen schon jetzt zu erlauben. Sofort fragt der Hauptmann den anwesenden Pilatus, der ihn an den „Ritter Longinus“ verweist. Der Hauptmann fordert diesen auf, den Tod der Gerichteten zu prüfen und es folgt der gleiche Longinusmonolog wie im ersten Schluß.

Warum heißt Annas den Hauptmann zu Pilatus reiten, wenn doch Pilatus bei der Kreuzigung zugegen ist? Bei dieser Aufforderung des Annas kann es

sich nur um eine Übernahme aus dem Gebrauch spätmittelalterlicher Spiele handeln, wo Pilatus in seinem „Haus“ aufgesucht und um seine Erlaubnis zum Beinebrechen ersucht wird. Erhärtet wird eine solche Annahme noch durch die Bezeichnung des Longinus als „Ritter“. Der zweite Schluß endet nicht mit dem Longinusmonolog. Joseph von Arimathäa erbittet den Leichnam Christi, der vom Kreuz abgenommen wird. Mit dem Bild der Piëta, den Klagen Marias und der Frauen und dem Aufbruch zur Grablegung endet diese Fassung. Die Kreuzigung in Hall ist ausführlich und breit dargestellt, eine besondere Übereinstimmung mit Sonthofen ist nicht gegeben; selbst die Annasaufforderung kommt wörtlich in Hall nicht vor.

Sowohl der Inhalt, als auch die Handschrift der zweiten Schlußfassung lassen vermuten, daß ihre Entstehungszeit nicht wesentlich später als die des ganzen Spieles liegt. Der zweite Schluß ist ausführlicher, bringt mehr Einzelheiten als der erste und reicht bis zur Beweinung. Er ist nicht in Szenen unterteilt, sondern wird in einem Zug durchgespielt. Nur zwischen Kreuzweg und Annagelung ist ein Szenenwechsel anzunehmen, obgleich er nicht ausdrücklich vermerkt ist. Zum Charakter des Spieles paßt der erste, kürzere Schluß mit der stummen Annagelung — in Analogie zur stummen Geißelung und Dornenkrönung — wesentlich besser, ganz abgesehen von der sprachlichen Übereinstimmung, denn der zweite Schluß arbeitet plötzlich zum Teil mit Versen und Reimen, so daß er wie ein flüchtig in Prosa umgewandelter Versschluß, der aus einem anderen Passionsspiel übernommen wurde, wirkt. Dieser Annahme widerspricht allerdings die motivliche Übereinstimmung des zweiten Schlusses mit der ersten Schlußfassung; sogar bestimmte Besonderheiten haben beide Schlüsse gemeinsam. So dankt z. B. Christus in beiden Fassungen seinem Vater für die Seele des guten Schächers, die er nun an Stelle der Seele des Judas habe retten können. Am ehesten wäre noch an eine Verschmelzung der ersten Schlußfassung mit einem Versschluß aus einem unbekannten Passionsspiel, vielleicht mit dem Spiel eines Nachbardorfes, zu denken.

SPRACHE UND AUFBAU DES SONTHOFENER SPIELES

Das Sonthofener Passionsspiel ist in *Prosa* abgefaßt; nur die beiden ersten Szenen des dreiteiligen Prologs, die drei Chöre zwischen den einzelnen Akten, die Gesänge der Genien, der Verzweiflungsmonolog des Judas und Teile der zweiten Schlußfassung weisen Verse und Reime auf. Die Sprache ist mit ihren langen Satzperioden und einer gewissen pathetischen Wortseligkeit ganz und gar barock. Gewählte Wendungen wie „derowegen“, „ihrowegen“ u. ä., die Liebe zum ausmalenden Beiwort und eine starke Gefühlsüberschwenglichkeit bestätigen diese Feststellung. Ausdrücke wie „herzallerliebster Meister“, „mein liebstes Kündt“, „mein einzig Freid und Wollust“ usw. kommen häufig vor.

Unverkennbar ist bei dieser Prosa der Einfluß der Erbauungsliteratur des Barock, bei längeren Reden einer Person wird er ganz besonders deutlich. Selbstverständlich ist auch bei dieser sprachlichen Beeinflussung durch die Erbauungsbücher in Sonthofen wieder besonders an Pater Martin von Cochem zu denken. Nicht nur, wo der Kompilator des Spieles fast wörtlich von ihm abschrieb, ist dessen Sprachstil spürbar, sondern immer wieder scheint dieser Einfluß durch die in ihrem Sprachrhythmus allerdings langatmigere und primitivere Prosa des Spieles hindurch.

Natürlich ist das Spiel auch reichlich mit der alemannischen Mundart des Oberallgäus durchsetzt. Sie läßt sich sowohl in Einzelformen, als auch in der Syntax nachweisen. Auch Mundartformen, die heute untergegangen sind, wie z. B. der Ausdruck „reitle“ für binden, finden sich darin. Ein gewisses Sprachgefühl ist dem Verfasser, in dem wir vielleicht einen Geistlichen vermuten dürfen, nicht abzustreiten, denn die Mundartausdrücke und -formen sind in den Szenen der Kriegsknechte viel häufiger, als in anderen.

Wo sich der Kompilator dagegen an die Evangelien hielt — besonders bei den Christusworten ist das der Fall — erscheint das Spiel würdig und schlicht.

Ein Textstück aus dem Abschied Jesu soll das Gesagte verdeutlichen:

„Ach Herzliebste Herzen, nun ist die Zeit, das ich mues von euch abscheidten; dan die götlich gerechtigkeit hat mir angekündet meinen gerichts Tag, und erforderet von mir alles dasjenige mit meinem bluth abzubürssten, was alle menschen verschuldet haben. Der willen meines Himelischen Vaters befilcht mit zu gehorsammen, und die Lieb, ach, die Lieb Treibet und Zwinget mich disses an mir zu bewerkstelligen. So hinderlasse euch dan nichts anders, als die Lieb, Liebet einander, wie ich Jesus Christus, Euch selbsten geliebet hab. Wollet ihr die Liebe suchen und finden, ach, so fliehet zum Creutz, alldorten, alldorten, werdet ihr sie angehöffet fünden, und hangen sehen, stosset ihr aber das Creutz von euch, ach so stosset ihr die wahre Lieb, ach, die Ewige Lieb, ja mich selbsten von euch . . .“

Ein Beispiel aus der Szene der Gefangennahme am Ölberg soll zeigen, wie vulgär diese Sprache werden kann und wie der Verfasser doch auch den Sonthofenern von 1724 „aufs Maul geschaut“ hat:

„Wie bescheist du mir die Kleid du Sau, wilst du einer ieder Kothlachen die Augen austretten, geh auf die Seyten oder ich setz dir eins . . .“

Seine Gelehrsamkeit zeigt der Verfasser im Gebrauch lateinischer Ausdrücke wie *victori*, *per fas et nefas*, *ad arma* usw.; auch die Akte und Szenen, ja sogar gelegentlich die Szenenanweisungen werden lateinisch angegeben.

Die Verse sind in ihrem Metrum verschieden; der einfache, paarweise Reim ist allgemein. Bei dem Gespräch zwischen Gerechtigkeit und Luzifer in der ersten Prologszene, das mit „Aria“ überschrieben ist und mit „Musica“ vorgetragen wurde, ist der Vers vierhebig, mit unregelmäßigen Senkungen; dabei hat fast durchweg jede Person nur eine Verszeile zu singen. Vierhebig ist dann nur noch das „Recitatio“ der zweiten Prologszene zwischen Satan und der Vorsichtigkeit.

Die Verse der Chöre, der Genien und der Schlußmonolog des Judas sind sechs- oder achthebig mit einer Zäsur nach der dritten, bzw. vierten Hebung oder Senkung. Sie beginnen teils betont, teils unbetont und weisen gelegentlich mehr als nur eine Senkung auf. Trotz dieser Unregelmäßigkeiten im Versbau ist doch deutlich, daß der Verfasser des Spieles vom Versmaß des Barockdramas, dem Alexandriner, stark beeinflusst war. Gelegentlich gelingt ihm dieses Metrum recht flüssig und besonders die Gesänge der Genien am Ölberg, während der Geißelung, Dornenkrönung und bei der Annagelung der ersten Schlußfassung, sind nicht ohne Reiz.

Bei der Geißelung singt der Genius:

„Keusche Mutter große schmerzen, hat ohn Zweifel dir gebracht
Waß du vernommen hast zu Hertzen, in der schmerzenvollen nacht
Tüffer wirt in d' Sell eintringen, dir das schwerdt des Simeons
Wan ich werdt zu angesicht bringen, dir die gaislung deines Sohnes.
Schau das Unerhört Spectacul, frech und unverschambter Welt,
Schau das lömblein ohne Makhel, würdt hier Nackhent vorgestellt,
Jene Blosheit, die du ybest, bringet gott die gröste scham
Und der geißlung ybergibest, das unschuldig gottes lamb . . .“.

Der *Sprachstil* des Sonthofener Spieles von 1724 ist also sowohl in der Prosa als auch im Vers *völlig barock* und durch die Vorbilder der Erbauungsliteratur und des Barockdramas beeinflusst.

Im *Aufbau* ist das Spiel von Sonthofen — soweit man davon beim Passions-thema überhaupt sprechen kann und wenn man von einigen Verstößen gegen die Gesetze eines Spieles absieht — dramatisch wirkungsvoll und lebendig. Dem Prolog, der die Notwendigkeit der Erlösung deutlich macht und gleichsam die Exposition darstellt, folgt die Leidensvorhersage Christi an seine Mutter. Sofort wird das Gegenspiel, die Verschwörung der Juden und der Judasverrat dieser Christusszene gegenübergestellt. Die verschiedenen Abschieds- und Klageszenen und die Vorbereitung zur Gefangennahme beenden den ersten Akt. Die erste Entscheidung — die Gefangennahme Christi — fällt im zweiten Akt; auch das Schicksal des Judas wird hier entschieden. Die zweite Entscheidung — die Verurteilung Christi — stellt den Inhalt des dritten Aktes dar; an Stelle der Judashandlung steht die Verleugnung Petri. Der vierte Akt enthält den Ausklang, er ist nur noch passiv gestimmt: Christus erleidet die Geißelung, die Dornenkrönung, die Aburteilung, den Kreuzweg und endlich die Kreuzigung. Der Longinusmonolog gibt mit seinen Schlußworten einen tröstlichen Ausblick:

„... jezt sihe ich, deine grosse Unbeschreibliche Lieb, mit welcher mich und alle Menschen also geliebt hast, daß du umb sie zu erlösen, den bitteren Todt hast wohlten ausstehn, gibe o erleichter meiner sellen, das ich dankhbar sey und gleich wie du aus Liebe gegen dir mein Leib und Leben und alles was ich habe möge hergebe und aufopfre, ich bin bereith.“

Auch deshalb ist dieser erste Schluß dem zweiten vorzuziehen, denn der Aufbruch zur Grablegung, womit die zweite Fassung aufhört, ist ein willkürliches, ungeschicktes Ende.

Unterstrichen wird der geschilderte Aufbau durch die drei dazwischengeschobenen Chöre, die den Gedanken des Prologs immer wieder aufgreifen und weiterführen.

DIE QUELLEN DES SONTHOFENER SPIELES

Nach der genauen motivlichen und sprachlichen Interpretation des Spieles ist nun die Frage nach den Quellen der Sonthofener Passion, soweit es möglich ist, zu beantworten.

Viele Motive und Züge übernahm der Kompilator, häufig wörtlich, aus dem Erbauungsbuch das „Leben Christi“ des Pater *Martin von Cochem*. Besonders in den Szenen, die in den Evangelien nur angedeutet sind, hielt sich der Verfasser an ihn. Hierher gehört vor allem der Abschied Jesu, das Herodesverhör, die Geißelung, die Dornenkrönung und das Pilatusurteil. In diesen Szenen ist sein Einfluß evident; aber auch für den Prolog, die Leidensvorhersage, den Judasverrat, die Verratvorhersagen Christi und die Szene in der Johannes den Frauen Christi Gefangennahme mitteilt, ist eine Anregung durch Pater Cochem sehr wahrscheinlich. Von seiner sprachlichen Beeinflussung des Spieles wurde schon gesprochen. Pater Cochem stellt also die Hauptquelle dar. Das beweist deutlich, wie groß der Einfluß der Erbauungsliteratur auf die barocken Passionsspiele war.

Die Hirtenszenen stammen aus der *Schäferpoesie der Zeit*.

Der Schlußmonolog des Judas weist zunächst auf die Spiele von *Zuckmantel* und *Oberaudorf*, vielleicht auf eine ältere Quelle hin.

Einzelne Züge des Spieles aber deuten auf die aus dem *Mittelalter* kommende Tradition der geistlichen Spiele hin. Im allgemeinen Sinn sind es die Simultan-szenen bei der Gefangennahme und der Kreuzigung und gewisse spätmittelalterliche Züge bei der Leidensvorhersage, beim Pilatusverhör und beim Ecce homo. Darüber hinaus aber konnte nachgewiesen werden, daß der Verfasser das *Haller Passionsspiel* gekannt haben muß und daß er Einzelheiten daraus in sein Spiel übernommen und lebendig erhalten hat. Hierher gehört vor allem die Judasverzweiflung und das nochmalige Verhör vor dem Hohen Rat, aber

auch der Judasverrat und die Petrusverleugnung; vielleicht auch die Szene zwischen Judas und Maria. Ob dem Kompilator dazu der Text von 1661 oder ein daraus noch einmal überarbeiteter Text vorlag, ist dabei nicht mehr zu entscheiden. Interessant ist die Feststellung, wie solche Traditionselemente aus dem Mittelalter auch noch in Barockpassionen in direkter, aber freilich nicht örtlicher Kontinuität lebendig erhalten waren und bei genauerem Zusehen durchscheinen. Wenn man auch die Sonthofener Passion von 1724 gewiß nicht mehr als Abkömmling der Tiroler Passion ansehen kann, so beweist sie doch die weitgehenden Einflüsse dieses Spielkreises.

DIE AUFFÜHRUNGEN DES SONTHOFENER SPIELES

Aufgeführt wurde das Sonthofener Passionsspiel in der Kirche des Ortes und — wie in dieser kleinen Dorfkirche nicht anders möglich — im Chor. Die Zuschauer saßen in den Kirchenbänken. Die Bühnenanweisungen verlangen eine einfache Vorder- und Hinterbühne, es ist also im Prinzip noch der Typ der Meistersingerbühne mit weitgehender Idealfunktion anzunehmen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sich die Bühne bis zu den Stufen des Chores erstreckt. Dort hing vermutlich der vorderste Vorhang, der übrigens kaum geschlossen wurde. Auf der Vorderbühne spielten alle Szenen, zu denen keine Requisiten gebraucht wurden. Auf der Hinterbühne wurden die Ratsversammlungen, die Olbergsszene, das Selbstgericht des Judas, die Geißelung, die Dornenkrönung und die Kreuzigung dargestellt und zwar konnten dort die nötigen Requisiten hergerichtet werden, während auf der Vorderbühne gespielt wurde.

An welcher Stelle sich der Vorhang der Hinterbühne befand, ist heute nicht mehr mit Sicherheit zu rekonstruieren. Vermutlich schloß er mit der Sakristeitüre in der Weise ab, daß die Türe noch zur Vorderbühne gehörte. Eine Schwierigkeit bildet der Kreuzaltar, der aber möglicherweise für die Dauer des Spieles weggetragen werden konnte. Genauer es kann man über ihn nicht aussagen, da er im 19. Jahrhundert gänzlich beseitigt wurde. Nun bleibt noch der Platz für den dritten Vorhang anzugeben, der gleichsam die Rückwand bildete und einen Schutz für den Hochaltar. Max Herrmann⁷² spricht von einem solchen bei den Spielen der Meistersinger in der Marthakirche zu Nürnberg. Die Annahme, daß dieser Vorhang in Sonthofen dicht vor den beiden Seitenaltären war, hat viel für sich, weil ja auch diese beiden damit nicht störten und dahinter Platz für die von rechts auf- und abtretenden Spieler blieb. Die Hinterbühne, war zweifelsohne weniger tief als die Vorderbühne, zumal ja, wenn die Hinterbühne offen war, ohne weiteres auf die vordere herausgespielt werden konnte. Bleiben noch die Ausgänge zu bestimmen.

Es werden in den Regiebemerkungen zwei Öffnungen, ein rechter und ein linker Ausgang bzw. Eingang gefordert. Der linke Eingang zum Chor — von

der Sakristei her — ist vorhanden. Einen Eingang auf der rechten Chorseite aber gibt es und gab es nicht. Es bleibt nur die Möglichkeit, daß die Spieler, die von rechts auftreten mußten, von rechts *hinten* kamen. Im Chor war hinter dem Hochaltar eine Öffnung für den Pfarrer, dessen Wohnung sich dem Chor gegenüber befindet. Heute ist diese Öffnung vermauert, damals ermöglichte sie aber, daß die Spieler aus der Sakristei ungesehen in den Chor gelangen konnten. Die Gesamtspielfläche umfaßt 100 bis 120 Quadratmeter; ein eigenes Podium war wegen des ohnedies erhöhten Chors nicht nötig.

Die *Requisiten* sind sehr einfach zu denken; nur die unentbehrlichsten wurden verlangt. Mehrmals ist von einem Thron die Rede. Im Prolog sitzt die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage auf ihm. Auch für die Ratsversammlung der Pharisäer und für Herodes wird ein Thron verlangt und sogar Pilatus hat hier nicht, wie es üblich ist, ein Haus mit einem Balkon, sondern er sitzt auf der Hinterbühne auf einem Thron, von dem er zu den Juden auf die Vorderbühne „herausgeht“. Während des Chorus primus wird verlangt, daß der Ölberg zugerichtet wird, dabei muß es sich um einen *plastischen* Berg nach Art der spätmittelalterlichen und barocken Ölbergdarstellungen gehandelt haben, denn der erste Trostengel stellt einen Kelch auf den Ölberg, ehe er trauernd abgeht. Für den Selbstmord des Judas wird ein Baum aufgestellt und die Verleugnung Petri findet bei einem Feuer statt. Ferner werden an Requisiten benötigt: die Geißelsäule, das Waschbecken für Pilatus, eine Gerichtstrompete und das Kreuz Christi.

Bescheiden wie die Requisiten sind auch die technischen Hilfsmittel. Nur beim Tode Christi heißt es „hier werden alle Lichter ausgelöscht, und würdt ein grosses Donnern und Blitzen gemacht“.

Über den *Kostümgebrauch* finden sich fast keine Angaben. Selbstverständlich wurde Christus in der Herodesszene das weiße Spottkleid und bei der Dornenkrönung der Purpurmantel umgelegt. Vor dem Pilatusurteil wird ihm „in schneller eyl“ ein *blauer* Rock angezogen. Dieser Kleiderwechsel vor der Verurteilung, bzw. vor dem Kreuzweg ist biblisch, vgl. Matth. 27, 31 und Mark. 15, 20; Christus bekommt seine eigenen Kleider zurück, so daß wir annehmen müssen, daß er in Sonthofen, von der Tradition abweichend, blau gekleidet war⁷³. Damit sind die Angaben der Handschrift über die Kostüme bereits erschöpft. Max Herrmann⁷⁴ nimmt für die Hauptgestalten der spätmittelalterlichen Passionsspiele eine feste Kostümtradition an. Der Zeitgebrauch des Barock versuchte, vom symbolischen Denken des Spätmittelalters abweichend, weitgehend den historischen Vorbildern nahe zu kommen. Eine Entscheidung, wohin Sonthofen tendierte, ist bei den übrigen, äußerst einfachen Bühnenverhältnissen nur schwer zu fällen.

Deklamatorische und *gestische* Regieanweisungen sind verhältnismäßig häufig. Die deklamatorischen Angaben beschränken sich dabei allerdings auf Lachen, Weinen, Seufzen, auf zorniges, ergrimmtes, trauriges, verzweifelter,

freudiges und fröhliches Reden und Schreien. Auffallend dabei ist das häufige Weinen und Seufzen. Wenn man von den „stabilen Gesten“ wie sie Max Herrmann⁷⁵ für das Passionsspiel beschreibt und wie sie selbstverständlich auch noch in Sonthofen verlangt werden, absieht, sind die Gesten, der Zeit entsprechend, sehr überschwenglich. Das Umarmen und In-Ohnmacht-Fallen spielt dabei die größte Rolle. Selbst von Christus heißt es immer wieder „fällt in ohnmacht“ oder „fällt zu boden“; noch häufiger wird das von den Frauen verlangt. Der Kompilator hat diese Gesten meist aus Pater Cochem übernommen, der in ihnen geradezu schwelgt.

In Deklamation und Gestik zeigt sich also deutlich die Gefühls- und Ausdruckswelt des Barock und eine Annäherung an die von Opitz für die Barocktragödie geforderte Haltung.

Ein Relikt mittelalterlichen Bühnengebrauchs scheint sich unbewußt in den Forderungen für das Ein- und Abgehen erhalten zu haben. Von links treten Satan, der Haß, Judas und überhaupt alles an sich Böse auf, während von rechts Christus und seine Jünger, Maria und die Frauen kommen. Diese ursprünglich durch die Einteilung der Simultanbühne bedingte Auftrittsrichtung, bekommt in Sonthofen symbolische Bedeutung, so daß von links nicht nur das Böse kommt, diese Seite bedeutet auch Schmerz und Leid. So geht Christus nach seinem Abschied mit den Jüngern links ab, dem Leid entgegen, ebenso die Frauen nach ihrer Klageszene. Aus dem gleichen Grunde kommt auch der Genius in der Ölbergszene von links, wie auch Johannes, wenn er der Mutter Jesu die Nachricht der Gefangennahme bringt. Mit bloßem Richtungsrationismus, wie ihn Max Herrmann für die Meistersingeraufführungen in der Nürnberger Marthakirche annimmt, ist diese Auftrittsweise nicht zu erklären, obgleich seinetwegen das Symbol manchmal außer acht gelassen wird. So wird z. B. Christus links von Pilatus weggeführt, um gleich darauf rechts wieder zu Herodes herausgeführt zu werden. Solche sinngemäßen Abweichungen kommen öfter vor.

Grundsätzlich ist bei diesen geistlichen Spielen zur dramaturgischen Stellung der *Musik* zu sagen, daß sie nicht Höhepunkte hervorhebt oder ihren Empfindungsgehalt unterstreicht wie im Musikdrama; nie lenkt sie die Aufmerksamkeit von der Handlung ab, sie trägt aber auch nicht zu ihrer Verdeutlichung bei. Selbständige Bedeutung hat sie nur als Zwischenmusik. Sonst dient sie zur lyrischen Ausmalung einer Situation oder zur Charakterzeichnung einer handelnden Person. Betrachtungen werden oft gesungen angestellt, der Chor singt immer.

In Sonthofen wurden die Gedichteinschiebungen durchweg mit „musica“ vorgetragen, es steht meist „musica aria“ oder nur „aria“ im Text. Der Prolog wurde bis zum Ende des zweiten Auftritts von Musik begleitet, dann steht ausdrücklich „finis Muhice“. Auch dort ist von „Aria“ und „Recitatio“ die Rede, so daß wir annehmen können, daß die Musik im Geschmack der Zeit opernhaft war. Nach dem ersten Akt heißt es „es wird eine klägliche Parthie gemacht“.

Bühne und Aufführung des Sonthofener Passionsspielles waren also denkbar einfach und schlicht. Aber wenngleich auch wenig von äußerer Prachtentfaltung im Stile der Barockbühnen zu spüren ist, was verständlich ist, wenn man bedenkt, daß es sich hier um ein ländliches Spiel handelt, das weder von den Jesuiten, noch von einem anderen Orden getragen oder auch nur wesentlich beeinflusst war, so wird doch immer wieder das barocke Lebensgefühl deutlich.

Das Spiel wurde, wie auch das von 1661, am Gründonnerstag und Karfreitag aufgeführt. In welchem Jahresrhythmus es stattfand, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, zudem ergeben sich in den Angaben der Heimatforscher Widersprüche⁷⁶. Eine ausdrücklich belegte Aufführung in Sonthofen haben wir im Jahre 1755. Franz Baumann⁷⁷ schreibt in seiner Geschichte des Allgäus: „1755 wurde von der Obrigkeit auch den Sonthofenern das Passionsspiel gestattet“. Es handelt sich in dieser Zeit, in der Verbote der Passionsspiele und ihre Wiederaufhebung verwirrend aufeinanderfolgten, offensichtlich um eine Wiedergenehmigung. So wenig wie die erste Aufführung des Passionsspielles in Sonthofen genau zu belegen ist, so wenig ist auch die letzte mit Sicherheit zu nennen. 1796 machten die Sonthofener noch einmal eine Eingabe an den Bischof von Augsburg um Genehmigung des Spieles⁷⁸. Die Antwort ist nirgends erhalten und man weiß nicht, ob es noch einmal stattgefunden hat. Die Spiele fanden wohl, wie fast alle diese ländlichen Passionen, durch den neuen Geist des ausgehenden 18. Jahrhunderts, spätestens aber mit der Säkularisation, ihr Ende.

DIE PROZESSION IN SONTHOFEN

Die Beschreibung des Sonthofener Passionsspielles ist mit der Interpretation des Spieltextes und der Aufführung noch nicht vollständig. Erst die Prozession unmittelbar nach dem Karfreitagsspiel und mit ihm eng verbunden, rundet das Bild zu einem Ganzen. Die Zugordnung schließt sich in der Handschrift des Spieles an den Text an und gibt uns eine genaue Beschreibung der Prozession. Sie führte von der Kirche zur Richtstätte⁷⁹, die auf einer jetzt abgetragenen Bodenerhebung an der heutigen Koloniestraße lag.

Den Zug eröffnete der Tod zu Pferd; es folgten ein Präfekt mit seinem Herrschaftssymbol, dem Richterstab, ein Knabe mit einem Apfelbaum und darum geschlungener Schlange, aber auch Adam und Eva selbst mit dem Teufel; ein mit dem Schwert bewaffneter Engel trieb sie aus dem Paradiese. Die Ideenverbindung ist gleichsam die: durch den Teufel kam die Sünde in die Welt und sie hat den Tod und die richterliche Gerechtigkeit Gottes — durch den Präfekt symbolisiert — zur Folge. Darauf kamen Abraham und Isaak mit dem Engel, der ägyptische Josef mit sechs Brüdern und schließlich der junge David mit dem Haupte des Goliath: alles Hinweise auf Christus.

Merkwürdig ist, daß in der Prozession der Gedanke der Präfiguration so reich vertreten ist, während er dem Spiel, ganz gegen den Zeitgebrauch, gänzlich fehlt.

Johannes der Täufer mit dem zwölfjährigen Christusknaben und 12 Knaben „so Creitzlein Schleipfen“, präfigurieren den Kreuzestod. Judas mit dem Säckel, von einem Teufel am Strick gezerzt, folgte nach und darauf „Christus captivus“, rot gekleidet und von vier Juden geführt. Dahinter kamen Petrus und Jakobus und die Personifikationen Liebe und Gerechtigkeit. Den ersten Teil des Zuges beschloss Maria Magdalena mit Frauen und Christus illustrissimus, jetzt in weißer Kleidung von vier Juden begleitet.

Der zweite Teil wurde vom Schreiber von Fluhenstein mit einer Hoheitsfahne eingeleitet; er war der rechtskundige Vertreter des fürstbischöflichen Landamtmannes vom Tigen Rettenberg. Mehrere Reiter mit Fahnen, sowie Pilatus, Annas und Kaiphas mit dem jüdischen Rat schlossen sich an. Herodes wurde durch seine Fahne angekündigt. Darauf folgte Longinus mit dem Speer, eine Anzahl Reiter zeigten an, welcher Heeresformation Longinus angehörte. Die jüdischen Schächer fügten sich an und dann der Kreuztragende selbst mit „einigen Juden als seinen Peinigern“ und Simon von Cyrene. Eine schwarze Standarte folgte nach und die Mutter Jesu mit Johannes⁸⁰ und einer Anzahl Frauen. Nikodemus und Joseph von Arimathäa waren hier sinngemäß eingeordnet; den Schluß bildete ein Engel, der den mit dem Tod zusammengebundenen Teufel züchtigte. Zwischen diesen Gruppen zogen Geißler, Kreuzschleifer, Ausgespannte, Reiterei und am Schluß Klerus und Volk.

In schöner Folgerichtigkeit und ohne abschweifend zu werden, führte diese Prozession den ganzen Erlösungsplan Gottes vor Augen. Sie wollte den Eindruck des Spieles vertiefen und festigen indem sie noch einmal alles vorüberziehen ließ und sie führte vom Schauen und Betrachten zum Mitvollzug in Bußübung und Gebet. Sie bot dem vom Spiel erregten Volk die Möglichkeit der Aktion, der Beteiligung. Ist schon das religiöse Spiel des Barock zugleich immer auch religiöse Handlung, so gilt das in noch viel stärkerem Maße von den Figuralprozessionen des Karfreitags. Die Idee der Schauprozession, am Karfreitag ist es die Passion Christi, in ihrer theatralischen Darstellung verschmolz mit religiöser Aktion und religiösem Erleben zur Untrennbarkeit.

Neben symbolischen und allegorischen Gruppen, präfigurativen Szenen und Szenen der Passionsgeschichte standen solche voller Humor. Sie machen die barocke Spannung zwischen Grauen, Tod und Sündenbewußtsein und derbster Fröhlichkeit deutlich. Dem Hinweis auf Christi Kreuzestod folgte Judas mit dem Säckel von einem Teufel am Strick — sicher nicht sehr sanft — gezerzt, eine Szene, die alle Möglichkeiten zur Komik in sich birgt. Gleich darauf folgte der gefangene Christus. Eine ähnliche Szene stellte eine andere Gruppe dar: der Engel, der den mit dem Tod zusammengebundenen Teufel züchtigt. Diese Szenen waren besonders theatralisch, sie erinnern an die derbe Ausgelassenheit der Fastnachtspiele.

Ob die Prozession immer mit dem Spiel verbunden war, wann sie zum erstenmal stattfand und wann sie endete, ist nicht zu belegen.

Dieses Sonthofener Passionsspiel mit seiner Prozession stellt für das 18. Jahrhundert ein typisches Beispiel des geistlichen Volksspieles dar; deshalb und weil der erhaltene Text und die Beziehungen zu Tirol es hier besonders nahelegen, wurde es so ausführlich betrachtet. Die übrigen Passionsspiele des Allgäus sollen nun in ihrer Gleichheit oder Andersartigkeit — soweit es möglich ist in chronologischer Abfolge — damit verglichen werden.

*Das Passionsspiel von Mindelheim*⁸¹

Das Spiel von Mindelheim stellt einen von der Sonthofener Passion gänzlich verschiedenen Typ dar. Das Sonthofener Spiel erschien uns als ein Musterbeispiel jenes geistlichen Volksspieles im Barock, das von der einfachen und ungelehrten Schicht der Handwerker und Bauern getragen wurde, sich immer noch aus Elementen spätmittelalterlicher Tradition in mehr oder minder direkter Kontinuität speiste und die verschiedenen Inhalte, die Stil- und Ausdrucksmöglichkeiten der Zeit in heterogener Weise verband. Dagegen ist die Passion von Mindelheim in ihrer festen Verbindung mit einer Karfreitagsprozession, geleitet oder doch zumindest stark beeinflusst von den Jesuiten des Mindelheimer Kollegiums, ein viel eindeutigerer Ausdruck ihrer Zeit. Ein Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Mysterienspiel besteht hier nur noch indirekt, so nämlich, daß „diese mittelalterliche Bühnenkunst von den Jesuiten aufgenommen und weitergebildet wurde“, wie J. Müller⁸² schreibt. Im strengen Sinne gehört dieses Mindelheimer Umgangsspiel der Jesuiten — in seiner Entstehungszeit zumindest — nicht zu den geistlichen Volksspielen, wie sie in der vorliegenden Arbeit behandelt werden sollen, es fällt aber auch aus dem Rahmen der sonstigen Jesuitendramen⁸³ und stellt einen Grenzfall dar. Nicht nur das Thema weicht vom Gebrauch des Jesuitendramas im 17. Jahrhundert ab; auch die rege Beteiligung des Volkes am Spiel und noch mehr an der Prozession, die Verwendung der deutschen Sprache und der ausschließlich religiöse Zweck weisen diesen Kartagsspielen der Jesuiten eine Mittelstellung zwischen geistlichem Volksspiel und biblischem Jesuitendrama zu.

Es ist für Mindelheim kein Spieltext erhalten und wir sind daher zur Erschließung auf die *Historia Collegii Mündelheimiensiis*⁸⁴, eine deutschsprachige Geschichte des Kollegiums zu Mindelheim⁸⁵, sowie auf Rechnungen des Pfarrarchivs⁸⁶ angewiesen. Erst aus dem 18. Jahrhundert liegen auch einige Prozessionsordnungen vor.

Im Jahre 1618 schenkte Herzog Maximilian von Bayern der Gesellschaft Jesu das ehemalige Augustinerkloster in Mindelheim und schon ein Jahr später, 1619, hören wir von ihrer Karfreitagsprozession. Es handelt sich zunächst

um eine reine Bußprozession, die die Patres nach dem Beispiel anderer Jesuitenkollegien (ut in omnibus fit Nostrorum Collegiis⁸⁷) am Abend des Gründonnerstags von einer größeren Anzahl Pönitenten ausführen ließen und sie war selbstverständlich nicht mit einem Spiel verbunden.

Unabhängig von dieser Prozession spielte man 1624 am Abend des Karfreitags in der Jesuitenkirche ein vom Magister Cornelius Berger verfaßtes deutsches Spiel, das die sieben Wunder beim Tode Christi behandelte⁸⁸. Ein Jahr später wurde in der Fastenzeit mehrmals Isaaks Opferung von Pater W. Wailhaimer dargestellt⁸⁹. Wenn es sich bei diesen beiden Spielen, trotz der Verwendung der deutschen Sprache, im wesentlichen noch um Schuldialoge eines jesuitischen Provinztheaters handelt, die im Chor der Jesuitenkirche von den Schülern gespielt wurden, so kann man das von dem Passionsspiel auf dem Marktplatz nicht mehr sagen.

Die oben genannte Karfreitagsprozession wurde 1659 zum ersten Mal den Schülern des Jesuitengymnasiums übertragen und verlor dadurch ihren reinen Bußcharakter. Es trat mehr und mehr der Gedanke der Verherrlichung des leidenden Christus in den Vordergrund; aus der Bußprozession wurde eine Schauprozession⁹⁰. Diese große Karfreitagsprozession verschmolz mit der seit 1651⁹¹ belegten pfarrlichen Bußprozession und die immer größer werdenden Kosten wurden von der Corporis Christi Bruderschaft und der bei den Jesuiten bestehenden lateinischen Studentenkongregation wechselweise bestritten.

Der Zug nahm seinen Ausgang von der Pfarrkirche, bewegte sich durch die Hauptstraße — auf dem Marktplatz dürfte das „theatrum“ zur Passionskomödie errichtet gewesen sein — ging dann weiter zur Jesuitenkirche und kehrte wieder zur Pfarrkirche zurück.⁹²

Im großen und ganzen blieb die einmal entwickelte Zugordnung alljährlich die gleiche. Sie umfaßte etwa 80 Abteilungen, die biblische und asketische Stoffe darstellten, nur wurde durch die Gruppierung jedesmal ein Gedanke besonders hervorgehoben. So zeigte man 1750 und 1768 auf kleineren und größeren Wagen⁹³ die einzelnen Phasen von Christi Kreuzigung und als Präfiguration Isaaks Opferung in lebenden Bildern. 1756 wurde das eucharistische Opfer in verschiedenen Darstellungen verherrlicht und David Christus gegenübergestellt. Aus diesem Jahr ist uns ein genaues Programm der Karfreitagsprozession erhalten. Da sehen wir u. a. „ein Engel mit dem geschlachten lam zwischen Zwey anderen“, „Ruth mit zwey Mägdlin, weizenbischl tragendt“, „Josua und Caleb mit der weintraupen“; dann kommt der erste Wagen; in zwei Teilen zeigt er „Christum glorreich in dem reich Gottes mit den vier welt-theillen zue tisch sitzend“ und „Zwey schlagendte Engel mit feyrigen schwerdtern“. Danach „die vier Apokalyptischen reitter, welchen die Höll folget“, „Adam und Eva vom todt und teifel gefangen, welchen die Gerechtiggkeit und Barmherzigkeit folget“, Nr. 20 ist der zweite Wagen „er zeigt an, wie der König Saul von seinem sohn und dessen knechten des David Todt begehrt“ und „die Hohe

Priester und Pharisäer beradtschlagten sich, wie sie Christum tödten mechten", „Jonathas und David beurlauben sich" und „Christus und Maria", „David geht mit den soldaten wider Goliath aus" und „Christus geht mit seinen Jüngern in den ölberg", „Judas mit den soldathen folget nach". Der dritte Wagen zeigt, wie sich „David vor dem König Achis und seinem Hoff unsinnig gstölt" und „Christus wirdt von Herode und seinem Hoff verspottet". Nummer 40 ist „der verspottete Christus in dem weissen kleid mit soldathen umbgeben", Nr. 41 „Jonathas zieht seine Kleider auß und gibt sie David" und „Christo werden die Kleider zur geißlung außgezogen". Es folgt „Adam under den Dörnerin" und „die Crönung Christi", „die Biessendte Magdalena mit ihren Mägden", „die Hofart mit ihren Döchterin", „ein Jud an einer kötten fiehrendt die zwey schächer", „ein Jud, Christum mit dem Creitz beladen unter Juden und soldathen an einer kötten fiehrendt", „die schmerzhaftte Muetter, Joannes, Veronica, und weinendte weiber", „Longinus zwischen rittern". Der vierte Wagen „stölt vor den triumph Davids wider den Goliath" und „der sig Christi wider die welt, flaisch, teifel und todt", dann kommt „der biessendte Kaiser Heraclius"⁹⁴, „die Kaiserin Helena mit den Mägdtn", „Glaub, Hoffnung und Lieb" und „daß glorreiche grab Christi, tragendt von einem wohlweisen Magistratt".

Dazwischen kommen viele Reiter, Geißler in roten Kutten und roten Kappen, Ausgespannte und Kreuzzieher, Reiterfähnlein und Fußsoldaten, zum Schluß „das traur und lautt bettende Volkh".

Im ganzen sind es 84 Abteilungen, der Zeit entsprechend überreich an Symbolik und mit vielen allegorischen Darstellungen überladen. Auch der Gedanke der Präfiguration ist in der Prozession reich vertreten; die ganze Heilsgeschichte wird aufgeboten, um das Leiden und Sterben Christi zu deuten. Manche Gruppen sind einfach lebende Bilder, deren theatralischer Wert dem der bildenden Kunst, vor allem der Plastik nahekommt, während andere richtige Szenen darstellen, die man sich mit reicher Gestik und Mimik vorstellen muß. Szenenbezeichnungen wie „Petrus gehend und weinend mit dem han", „Christus wirdt von Herode und seinem Hoff verspottet" und „Christo werden die Kleider zur geißlung außgezogen" machen dies deutlich. Solche Szenen des Umgangs sind von Spielszenen kaum noch zu trennen.

„Veldtpfeiffer" und „Harpfenisten" sorgten für die Musik. Am Abend beleuchteten Fackeln, Windlichter und Pechpfannen den Zug. Da die Schülerschaft der Jesuiten zur Darstellung dieser prächtigen Prozession nicht ausreichte, wirkten auch die Bürger, ja sogar Handwerker und Bauern aus der Umgebung mit. Wann schließlich diese Prozession mit dem Spiel verbunden wurde, ist aus der Historia Colegii, die das Passionsspiel überhaupt unerwähnt läßt⁹⁵, nicht zu ersehen. Bei der offensichtlichen Vorrangstellung der Prozession gegenüber dem Spiel ist ein allmähliches Entstehen des Spieles aus einzelnen Szenen, die an den verschiedenen Prozessionsstationen gespielt worden waren und dann zu einem Ganzen zusammenwuchsen, anzunehmen. Dieses langsame

Entstehen des Spieles würde auch am besten das Schweigen der Historia Collegii erklären.

Über den Inhalt des Spieles und die Art der Aufführung fehlen alle genauen Angaben. Das am Marktplatze aufgeschlagene „theatrum“ wird lediglich „Pruggen“ genannt. Naheliegender ist, an ein einfaches Gerüst ohne Seitenabschlüsse zu denken. Eine richtige Jesuitenbühne war es kaum, so daß sich auch hierin die Grenzsituation dieses Spieles dartut.

Durch einen kurfürstlichen Erlaß von 1763 wurde das Spiel unter dem Vorwand vieler Mißbräuche ganz verboten und die Prozession stark eingeschränkt. Die letzte Nachricht über eine Karfreitagsprozession stammt aus dem Jahre 1793.⁹⁶

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheint sich Mindelheim noch einmal seines Passionsspieles erinnern zu haben. Leo Wilz⁹⁷ berichtet — allerdings ohne Quellenangabe — von einer Spielerlaubnis für Mindelheim im Jahr 1811 und Martin von Deutinger⁹⁸ gibt eine solche — ebenfalls ohne seine Quelle zu nennen — für 1815 an; von ihr sei allerdings erst zwei Jahre später Gebrauch gemacht worden. Ob und wie stark diese episodische Wiederbelebung mit der Tradition in Mindelheim verbunden war, läßt sich nicht entscheiden.

Die Kartagsspiele der Jesuiten stellen wohl eine Nebenfrucht der reichen dramatischen Ernte dieses Ordens dar, aber keineswegs sind sie eine Ausnahme oder Besonderheit; es ist vielmehr so, wie A. Dürrwächter⁹⁹ schreibt: „... neben jenen glänzenden Festspielen des Sommers oder Herbstes hatten die Jesuiten und die ganze, von ihnen so lebhaft beeinflusste Gegenreformation von ihren Anfängen an und über ihren religiösen und künstlerischen Höhepunkt hinüber bis in die Zeit des Verfalls in barockste Ausartung auf dem Kunstgebiete und ungesunde Stagnation auf religiösem eine Art von Spielen, welche entweder Theile wirklicher Passionsspiele oder ein Ganzes solches darstellen... es sind die Chartagsspiele der Jesuiten...“. Diese Kartagsspiele boten für viele volkstümlichen Passionsspiele Muster und Anregung.

Das Passionsspiel von Immenstadt

Von der Spieltätigkeit der Jesuiten wurden vor allem die volksnäheren Orden der Franziskaner — besonders in der reformierten Form der Kapuziner — angeregt, die kein selbständiges Drama hervorbrachten, die aber doch die Volksspiele und Prozessionen unterstützten und stark beeinflussten. Vielfach gaben sie erst den Anstoß zur Entstehung einer Passionsspieltradition und verbanden dadurch in kluger Einsicht ihre gegenreformatorischen Missionsinteressen mit den in der Zeit liegenden Ausdrucksmöglichkeiten. Besonders nahmen die Kapuziner sich der figurierten Karfreitagsprozessionen an. Niemals

aber hatten sie Spiel und Prozession so ausschließlich in Händen, wie es bei den Jesuiten meist der Fall war, immer kam hier auch eine schöpferische Beteiligung des Volkes hinzu. So nahmen die Kapuzinerpassionen gleichsam eine Zwischenstellung zwischen den Kartagsspielen der Jesuiten und den reinen Volksschauspielen ein.

Neben diesem direkten darf der indirekte Einfluß der Kapuziner durch ihre Erbauungsliteratur nicht unterschätzt werden. Gerade die franziskanische Mystik hatte durch einen Johannes de Caulibus schon im Spätmittelalter stark auf die Spiele gewirkt und in noch viel größerem Maße ist das im Barock bei dem Kapuziner Pater Martin von Cochem zu beobachten.

In Immenstadt bestand seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Niederlassung der Kapuziner¹⁰⁰; die Spieltradition läßt sich ab 1701 belegen. In diesem Jahr findet sich in den „Jahresrechnungen durch gemeine Statt ImenStatt Einnam und Ausgab“¹⁰¹ die Eintragung: „ist den Comedianten bewilliget worden 2 fl“. Bis 1716 verraten diese Rechnungen nichts mehr; in diesem Jahr aber ist die Angabe präziser. Wenn es sich bei „Comedianten“ nicht unbedingt bereits um Passionsspieler handeln muß, so besteht 1716 über die Art des Spieles kein Zweifel mehr: „denen Comedianten am hailigen Carfreitag 1 fl. 30“ heißt es da. Geldzuwendungen schienen die Immenstädter Passionsspieler nicht nur von der Stadt, sondern auch von der Herrschaft erhalten zu haben, denn in den Landschaftsrechnungen „der Löblichen Graff- und Herrschafften Rottenfels und Stauffen“¹⁰² ist wieder von solchen die Rede. Dort wird im Rechnungsjahr 1726/27 auch ausdrücklich von einem Passionsspiel gesprochen: „denen H. Commedianten, so den Hayl. Paßion praesentieret, ist von löblicher Landtschafft an den Uncösten beygetragen und bezahlt worden 6 fl.“

Aus dieser Zeit sind nur noch geringe Textbruchstücke erhalten.¹⁰³ Die primitiven zwei-, drei- und vierhebigen Verse stellen in keiner Hinsicht eine Besonderheit dar; sie klingen bekannt, ohne daß eine wörtliche Übereinstimmung mit einem anderen Passionsspiel nachzuweisen wäre.

Zur Probe einige Verse¹⁰⁴:

Judas: „O Meister, sei aufs Schönste von mir
Zu tausendmal begrüßet.“

Christus: „O Freund, was gab Anlaß dir,
Daß du mich so geküßet?“

Hauptmann: „Frisch auf, Soldaten, packt ihn an,
Fein fest und stark ihn bindet
Damit sich nicht der lose Mann
Euch aus den Händen windet.“

Petrus: „Herr, sag nur Ja! so schlag ich drein,
Ich setz für Dich mein Leben
Der nächst, der best soll todt mir sein,
Ich will den Rest ihm geben.“

Malchus: „O Weh, O Schmerz!
 Ich lieg in Blut
 Wer hat mir dies versetzt?
 Welch' ein verdammte Höllenbrut
 Hat mir das Haupt verletz't?“
 Christus: „O Peter! Steck dein Schwert in d' Scheid,
 Der mit dem Schwert verrichtet,
 Gewiß auch sich zu seiner Zeit
 Umsonst vor selbem flüchtet . . .“.

In Prosa schien einzig das Urteil abgefaßt gewesen zu sein, das an Ausführlichkeit bei weitem noch Pater Cochem übertrifft. Es werden ganz genau sieben Vergehen angeführt und die Strafe wird bis ins einzelne beschrieben. Auch dieses Urteil zeigt das Bemühen des Verfassers, einem zeitgenössischen Gerichtsurteil inhaltlich und stilistisch nahezukommen.

„Zusammengetragen und übersetzt“¹⁰⁵ war diese Passion von einem *Kapuzinerpater Rudolph*¹⁰⁶; gespielt aber wurde von den Bürgern der Stadt und zwar von den Zünften, wobei die einzelnen Zünfte ihre bestimmten Rollen innehatten. So wurde der Christus immer von der Weberzunft gestellt.

Als Bühne diente zunächst der Chor der Pfarrkirche, wohl in ähnlicher Weise wie in Sonthofen. Um das Jahr 1765 wurde die Spielstätte auf den Marktplatz verlegt. Der Marktplatz von Immenstadt fällt nach Norden hin ab, verengt sich und mündet in eine Straße. Mit großer Wahrscheinlichkeit haben wir die Bühne am Südende des Marktes zu suchen; es war ein langes Brettergerüst auf dem im Hintergrund drei tempelartige Gebäude standen, deren breite Eingangstüren durch einen Vorhang verhüllt wurden. Sie war überdeckt und muß deshalb auch Seitenwände gehabt haben; die Zuschauer standen im Freien. Wir haben es also mit dem bekannten Typ der Jesuitenbühne zu tun. Die Häuser wurden benutzt für die Szenen bei den Hohenpriestern, zum Abendmahl, zur Geißelung und ähnlichen Szenen. Ob es neben dieser Bühne einen festaufgebauten Ölberg und Kalvarienberg gab — wie in Schwäbisch-Gmünd¹⁰⁷ — ist nicht überliefert.

Überraschend ist, daß gerade von Immenstadt, dem einzigen Spielort des Allgäus mit einem Kapuzinerkloster, keine figurierte Karfreitagsprozession überliefert ist; gerade in der Organisation solcher Prozessionen trat der Orden ja besonders hervor. Es gab in Immenstadt am Karfreitag nur ganz private Bitt- und Bußgänge auf den Kalvarienberg, wobei ein hölzernes Kreuz mitgetragen wurde.

Am Ende des Jahrhunderts — längst herrschte Unzufriedenheit über das überkommene Spiel — trat man an den gebürtigen Immenstädter *Johann Sebastian von Rittershausen* um einen neuen Text heran. Rittershausen (1748–1820), Zögling der Jesuiten in Konstanz, hatte Philosophie und Jura studiert, war 1768 in den Theatinerorden eingetreten und hatte es bis zum Hausprälaten Max III. gebracht; er schien also der geeignete Mann zu sein.

Er war sowohl als Maler wie als Dichter begabt und vereinigte die Bildung der Zeit in sich. Aber weniger noch als von dem gebildeten Ottmar Weiß, der immerhin Landpfarrer war und als solcher enge Verbindung mit dem Volk hatte, konnte man von ihm ein Volksschauspiel erwarten. Die Passion, die er schrieb, trat nicht nur durch seinen Namen aus der Anonymität der Volksspiele heraus; auch ihre Frömmigkeit, ihre Motive und ihre Geistigkeit wurzelten nicht mehr im Volk und sie war auch nicht fähig, eine Tradition weiterzuführen.

Der Text den Rittershausen für Immenstadt schrieb, ist nicht erhalten, auch das Jahr, in dem er ihn schrieb ist unbelegt, aber aus dem Jahre 1816 haben wir einen Passionstext¹⁰⁸ dieses gleichen Herrn von Rittershausen, der in demselben Jahr in Burgau in Schwaben gespielt worden war. Die Vermutung, daß es sich dabei um den von den Burgauern ausgeliehenen Immenstädter Text handelt, liegt nahe.

Das Passionsspiel des geistlichen Rates von Rittershausen ist größtenteils wörtlich aus *Klopstocks Messias*¹⁰⁹ entnommen, nur die Verbindungsstellen dichtete der Verfasser im selben Stil hinzu. Er tauschte Rollen aus und bisweilen stellte er die Reihenfolge der Verse um. Das Spiel reicht vom Abschied Jesu bis zur Himmelfahrt, wobei bemerkenswert ist, daß, wo immer auch die Rede von dem Immenstädter Spiel ist, das Ende bei der stummen Grablegungsprozession, womit der erste Teil schließt, angegeben wird. Den einzelnen Akten sind die üblichen Vorbilder aus dem Alten Testament — Joseph, der Mannaregen, Adam und Eva, Abraham und die Tochter Jephthe — vorangestellt. Diese Vorbilder wurden, wie im Weißtext von Waal aus dem Jahre 1815, von den Darstellern als Oper gegeben; die einzelnen Verse sind überschrieben: Recitativ, Arie, Duett, Quartett. Nicht mehr das *Leiden Christi* ist hier dargestellt, alle Marterszenen sind streng vermieden, es gibt keine Geißelung, keine Dornenkrönung mehr, sondern es wird der erhabene Sieg des Gottmenschen gefeiert, wobei alle Betonung auf „Gott“ liegt. Sehr gering sind die Abweichungen Rittershausens von Klopstock, sogar das merkwürdige Gespräch der Pilatusgattin Portia mit Maria ist aufgenommen; nur Abendmahl, Kreuzweg und Kreuzigung, deren Realität Klopstock fast übergeht, mußte er etwas ausgestalten. Fußwaschung, Veronika- und Longinusszene sind eigene Zutaten. Wie eng Rittershausen sich gewöhnlich an Klopstock hält, soll ein Beispiel zeigen:

Klopstock

- III 705 Weine nicht, Petrus, und du, mein zärtlich bekümmerter Jünger,
 Weine du nicht! wenn der Bräutigam noch da ist, so weinet die Braut nicht.
 Ach! ihr werdet mich wieder erblicken, ihr werdet mich sehen,
 Wie bey erwachenden Todten die Mutter ein theurer Sohn sehn wird.
- IV 619 Jesus kommt aus den Schatten des nahen Kidron, und wandelt
 Durch die Palmen im Thal. Er sieht Jerusalem liegen,

Und den Tempel, sein Bild; sieht seiner Feinde Versammlung,
 Und der Christen erste. Seht da die Zeugin! so sprach er
 Zu den Jüngern, ich weine nicht mehr um Jerusalems Kinder.
 Schaut der Heiligen Gräber! Die alle hat sie getödtet.
 Aber von ihren Söhnen sind viel, die werden einst mein seyn;
 Meine Zeugen mit euch! Jetzt will ich ruhig den Rathschluß
 Meines Vaters vollenden. Bald wird euch alles enthüllt seyn;
 Gehet, Petrus, und du, Johannes, beyde zur Stadt hin.
 Euch wird in Jerusalems Mauer ein Jüngling begegnen;
 Einen Wasserkrug trägt dieser Jüngling, und sieht sich
 Oft nach euch um, und liebt die beyden Fremdlinge! Folgt ihm,
 Wo er hingeht. Kommt ihr ins Haus, so sagt dem Bewohner:
 Unser Lehrer sendet uns her, das Fest hier zu feyren.
 Und der redliche Mann wird auf den oberen Saal euch
 Eilend führen. Der ist schon bereitet. Es fanden die Jünger
 Alles so, und ließen das Lamm zu dem Mahle bereiten.
 IV 921 Aber der ewige Sohn sah seine Mutter dahergehn,
 IV 925 Ach, ich will mich deiner erbarmen! Mehr, als die Mutter
 Ihres Sohns sich erbarmt, will ich mich deiner erbarmen,
 Wenn ich auferstehe!

Aus diesen Versen macht Rittershausen einen einzigen Monolog, wie
 überhaupt seine Passion stark monologisch ist:

Sebastian von Rittershausen

Jesus:

Weine nicht, Petrus, und du mein zärtlich bekümmelter
 Jüngling Johannes, weine auch du nicht! — Wenn der
 Bräutigam da ist, weint die Braut nicht. — Ihr werdet mich
 wiedersehen, wieder umarmen, wie die Mutter ihren einzigen
 Sohn bei den Auferstandenen umarmen wird. (Zeigt auf den
 Tempel) Dort steht der Tempel, mein Bild, dort die Zeugin,
 die heilige Stadt, die sich jetzt durch Blindheit entweiht und
 die Krone der hohen Erwählung unwissend hinwegwarf, —
 sonst die Stadt der Herrlichkeit Gottes, so vieler heiliger
 Väter Pflegerin — jetzt ein Altar des Blutes, vergossen
 von Mördern!

Hier schauet die Gräber der Propheten! (Zeigt auf die Gräber)
 Die hat sie alle getödet! (Pause) Aber ich will ruhig den
 Rathschluß meines Vaters vollenden, und bald wird auch
 alles enthüllt sein. (Nach einer Pause) Du Petrus gehe und
 du Johannes, gehet beide hinein in die Stadt, und es wird
 euch ein Mensch begegnen, der einen Krug Wasser trägt;
 demselben gehet nach. Und wo immer er hineingeht, da

spricht zu dem Hausvater: der Meister sagt: wo ist meine Einkehr, wo ich das Osterlamm mit meinen Jüngern esse? und er wird euch einen großen eingerichteten Speisesaal zeigen, dort richtet für uns zu! (Petrus und Johannes gehen traurig fort. Indem Jesus gegen die andere Seite hinzieht) Aber ich sehe meine Mutter dahergehen. — Ach, ich will mich deiner erbarmen, noch mehr, als die Mutter ihres Sohnes sich erbarmt, will ich mich deiner erbarmen; — Aber (mit Hoheit und Nachdruck) wenn ich auferweckt bin!

Die Passion des Herrn von Rittershausen ist ihrer Quelle — Klopstock — gemäß völlig undramatisch und sehr gedanklich angelegt; sie ist ein lyrischer Hymnus auf Christus. Selbst die Szenenanweisungen sind Text, sie nehmen auf Erfordernisse einer Bühne wenig Rücksicht. So lauten die Szenenanweisungen während der Kreuzigung:

Golgotha mit Menschen bedeckt; im Hintergrunde der Tempel und die Stadt Jerusalem, im Mittelgrund Jesus am Kreuz. Der Himmel ist mit schwarzen Wolken umzogen. Schauerliche Stille. — Es beginnt dunkel zu werden, es donnert aus der Ferne. — Sturm und Erdbeben. — Die Wolken teilen sich, die Sonne erscheint blutrot und fängt an sich gänzlich zu verfinstern. — Sturm. — Die Sonne erlischt. — Sturm — Sonne — Blitz — Erdbeben und Donnerschlag. — Die Felsen stürzen, Tote gehen aus ihren Gräbern ...

Schwierig ist die Frage zu beantworten, wann diese Passion in Immenstadt gespielt wurde, ja es ist nicht einmal völlig gesichert, daß sie dort zur Aufführung gelangte. Die Stadtrechnungen bringen den letzten Hinweis auf die „Comedianten“ 1775, die Landschaftsrechnungen enden damit schon 1770. Die Immenstädter Chronik belegt noch das Jahr 1784¹¹⁰ als Spieljahr; es wurde aber zu dieser Zeit immer noch die Passion des Kapuzinerpaters Rudolph gegeben. Von 1784 an hören wir nichts mehr bis 1818, wo eine Aufführung geplant und vorbereitet war. Ob sie wirklich stattgefunden hat, ist unsicher. Im Staatsarchiv Neuburg a. D.¹¹¹ findet sich die Ablehnung eines Gesuchs um Spielerlaubnis der Immenstädter vom 17. Februar 1818. Eine Berufungseingabe beschreibt den Text recht treffend als „Deklamationsübung aus Klopstock“. Die Ablehnung der Berufung vom 24. März 1818 traf erst nach den Aufführungsdaten, die uns ein gedruckter Programmzettel überliefert, ein, so daß man annehmen darf, das Spiel fand im guten Glauben an eine doch noch eintreffende Genehmigung statt. Die bürgerliche Theatergesellschaft hätte nach dem Programm am 12., 13., 17. und 18. März 1818 die Leidensgeschichte Jesu nach Sebastian von Rittershausen gespielt und zwar wahrscheinlich in dem 1816 fertiggestellten Theaterbau Immenstadts; das Programm bittet deshalb um Vorbestellung der Karten, „da der Raum von außerordentlicher Größe nicht ist.“

Ob nun 1818 noch einmal gespielt wurde oder nicht — das geistliche Volksspiel des Barock zu Immenstadt endete mit dem Jahr 1784, denn die Passion Rittershausens ist nicht nur vom Text her kein Volksspiel mehr, auch die Aufführung durch eine Theatergesellschaft in einem Theaterbau als Repertoirevorstellung hat mit einem echten Volksspiel nur wenig gemein.

Das Passionsspiel von Mittelberg

Den Typ eines ländlichen, geistlichen Volksspieles stellt neben Sonthofen auch das Passionsspiel von Mittelberg dar. Es gehört mit seinem frühesten belegten Spieljahr 1724 — demselben Jahr also, aus dem der zweite Sonthofener Passionstext stammt — jener ersten Spielwelle der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts an. Der Text ist in den letzten Jahren — seit 1932 — verloren gegangen, zumindest war er trotz intensivster Bemühungen unauffindbar. In diesem Jahr, 1932, noch schrieb F.J. Ehleuter¹¹² nach den Mitteilungen des Walsertalchronisten Alfons Köberle, daß der Text vorhanden sei. Er war „von Ignaz Keßler, Arbogast Elsässer und Mathias Drechsel zusammengetragen“, in holperigen und gewöhnlichen Knittelversen geschrieben und behandelte neben den Hauptmotiven des Leidens Christi auch Episoden und Gleichnisse aus dem Alten Testament. Auch das Mittelberger Spiel wurde — allerdings erst am darauffolgenden Tag — durch eine Prozession ergänzt. An ihr beteiligten sich 86 Personen und es wurden Szenen aus dem Alten Testament und dem Leben Jesu und Mariae dargestellt. Eine Beeinflussung dieser Prozession durch die Immenstädter Kapuziner, die auch in Mittelberg terminierten und in der Seelsorge halfen, wäre denkbar.

Interessant ist die *Bühne* dieses Spieles; sie weicht ganz von den üblichen Spielorten in Kirche und Marktplatz ab. Es wurde unter freiem Himmel am „Danzhaus“ bei der Kirche gespielt; die Zuschauer standen dabei auf dem Kirchplatz. Die Kirche von Mittelberg steht auf einem freien Hügel und zwischen ihr und dem Pfarrhof stand bis 1868 das Tanzhaus. Solche Tanzhäuser sind — in dieser Form — eine Besonderheit der walserischen Bergtäler Vorarlbergs; es handelt sich dabei um eine vorn und seitlich offene Tanzlaube, die ursprünglich, aber nicht ausschließlich, dem Tanzvergnügen diente. Weiter wurden darin auch Gemeindeangelegenheiten besprochen und Kundmachungen nach dem sonntäglichen Gottesdienst verlesen. Georg Baumeister¹¹³ beschreibt in „Das Bauernhaus des Walgaues“ diese Tanzlauben:

„... sie messen etwa 8–11 m im Geviert, das flache Dach wird außer den Ecksäulen auf jeder Seite von einem oder zwei weiteren Ständern mit doppelten Bögen gestützt; der Giebel schaut nach der Straße und ist aus geschmackvollem, offenem Fachwerk gebildet.“

Leider existiert vom Mittelberger Tanzhaus keine Abbildung. Eine Vorstellung davon kann das Tanzhaus in Gaschurn vermitteln.

Man spielte also an einem solchen Tanzhaus und es diente — dazu war es wie geschaffen — vermutlich als „Haus“ zum Abendmahl, zur Gerichtsszene, Geißelung und für ähnliche Auftritte. 1727 baute man das Tanzhaus in Mittelberg ausdrücklich zu diesem Zweck um, 1763 wurde das „theatrum“ wiederum erweitert und renoviert und noch im Jahre 1802 schaffte man Kleider und Requisiten an; immer wurden die Mittel durch freiwillige Spenden und Frondienste aufgebracht.

Nach den — heute ebenfalls verschollenen — Aufzeichnungen des ersten Komödienvogtes Baltus Schugg¹¹⁴, fand die erste Aufführung der Passionstragödie am 28. März 1724 statt. Man spielte am Mittwochabend in der Karwoche; die Prozession schloß sich am Gründonnerstag vormittag an. Zwischen 1726—1798 wurde fast jährlich, insgesamt 63 mal, gespielt; Unterbrechungen in diesem Jahresrhythmus traten erst ab 1788 ein.

Die letzte Aufführung scheint 1806¹¹⁵ stattgefunden zu haben, denn das königlich-bayerische Landgericht, dem das Walsertal seit der Übergabe Vorarlbergs an Bayern (Dezember 1805) unterstand, verbot laut Verordnung vom 22. Mai 1806 jedes Theaterspielen an abgeschafften Feiertagen bei Strafe, damit „nicht jedermann zum Müßiggang und nicht selten zur Schwelgerei verleitet werde.“

Baltus Schugg erwähnte in seinen Aufzeichnungen von 1729 auch den Anlaß für das Spiel: man spielte aus Dankbarkeit für die glückliche Befreiung von einer um dieselbe Zeit unter dem Walser Viehstand grassierenden Lungenfäule. Es war also ein Gelübdespiel — das einzige des Allgäus — und wurde stets von einem Hochamt eingeleitet.

Politisch gehörte das Walsertal im 18. Jahrhundert zu Vorarlberg und damit zu Österreich. Naheliegender ist es, bei der Passionsspieltradition des Walsertales an einen Zusammenhang mit Vorarlberg zu denken. Aus den uns heute nur noch spärlich erhaltenen Quellen — Texte fehlen ganz — läßt sich aber diese Frage nur negativ beantworten.

Eine *Übersicht der Spielorte Vorarlbergs*¹¹⁶ zeigt, daß auch dort Passionsspiele weit verbreitet und sehr beliebt waren. Seine Tradition reicht sogar — in Feldkirch — erheblich weiter zurück als im Allgäu, aber bei näherem Nachforschen macht das völlige Fehlen nicht nur einzelner Texte, sondern auch fast aller zeitgenössischen Spielnachrichten in Kirchenbüchern, Ratsprotokollen und Chroniken die Hoffnung auf eine nur einigermaßen deutliche Vorstellung von den Spielen Vorarlbergs sofort zunichte.

Mit Sicherheit ergibt sich nur das folgende, dürftige Bild: In seiner „Historischen Beschreibung der Statt Veldkirch“¹¹⁷ schreibt Johann Georg Prugger 1685 — natürlich ohne seine Quelle anzugeben —

„... Anno 1380 hat diser Ruedolphus¹¹⁸ umb deß H. Georgij
Fest zu Veldkirch mit seinen Burgeren ein Osterspil auff

dem Kirchhoff bey St. Nicolai Pfarr-Kirchen gehalten /
welches in die drey Täg gewehret / unnd in die 500 fl.
gekostet hat."

Diese Mitteilung über ein Passionsspiel im 14. Jahrhundert, das bereits drei Tage währte, klingt sehr unwahrscheinlich. Von den wenigen Passionen, die uns aus der Zeit vor 1380 im Text erhalten sind, war einzig das Frankfurter Spiel, von dem wir nur noch die Dirigierrolle besitzen, zweitägig. Die Mitteilungen Pruggers sind also, so lange Zeugnisse aus dem 14. Jahrhundert fehlen, nur mit Vorbehalt aufzunehmen, obschon er sie für das Jahr 1389 wiederholt:

"Anno 1389. Spilte Graff Ruedolphus mit seinen Burgeren
abermahl ein Oster-Spill auff dem Kirchhoff der Pfarrkirchen /
schön und kostlich / welches in die drey Tag gewehret."

Nach dem Verkauf der Montfortschen Herrschaft an die Habsburger im Jahr 1390 hören wir nichts mehr von einem solchen Osterspiel.

Noch viel spärlicher sind die Überlieferungen der anderen Spielorte Vorarlbergs. Über die Mitteilung, daß gespielt wurde — meist im 18. Jahrhundert — gehen sie kaum hinaus. Für *Bludenz* ist außer dem Passionsspiel auch eine jährliche Karfreitagsprozession der Kapuziner von 1753—1806 gesichert.

Das ist alles und wenn nicht ein glücklicher Zufall zu plötzlichen Text- und Quellenfunden verhilft, wird die Kenntnis der Spiele und damit die Möglichkeit eines Vergleichs immer fehlen und eine Untersuchung der Beziehungen und Einflüsse von und nach Vorarlberg, diesem so wichtigen Bindeglied zwischen Tirol, der Schweiz und dem *Allgäu*, bleibt unmöglich.

Das Passionsspiel von Oberstaufen

In Oberstaufen läßt sich die Passionsspieltradition seit 1745 belegen und wenn das dortige Spiel tatsächlich nicht weiter zurückreicht, darf Staufen zu der auch andernorts beobachteten¹¹⁹ zweiten Spielwelle der 50iger Jahre des 18. Jahrhunderts gerechnet werden. Die Kenntnis dieses Spieljahres verdanken wir wieder den Landschaftsrechnungen „der Löblichen Graff- und Herrschafften Rottenfels und Stauffen“ zu Immenstadt, wo 1745 neben den „allhiesigen Comedianten“ erstmals „denen Comedianten in Stauffen“ Geldzuwendungen gemacht werden.¹²⁰

Von dem in Knittelversen und, wie es in der Ablehnung des Spielgesuches vom 10. März 1815 heißt¹²¹, in „einer niedrigen, trivialen, unanständigen und größtentheils corrupten, pöbelhaften Sprache“ abgefaßten Text sind nur drei Reimpaare erhalten¹²²; aber jedes gibt uns interessante Aufschlüsse über das Spiel. Eine Bestätigung für die geschmacklose, abgesunkene Sprache ist der Vers, den ein Henkersknecht Veronika zuruft:

„Veronika, du wilder Bär,
reich dem Jesus das Schweiß Tuch her.“

Merkwürdigerweise findet sich gerade diese Textstelle in einem Kärntner Spiel des 18. Jahrhunderts fast wörtlich wieder:

„Veronika, du wilder Bär,

Gieb dem Herrn dein Schweißstuch her“ ¹²³

und auch in der Tradition des Thierseer Passionsspieler sind die gleichen Verse enthalten.¹²⁴

Leopold Schmidt nimmt eine anekdotische Überlieferung dieser Verse an, er glaubt also, sie seien erst nachträglich, durch aufklärerisch übertreibende Passionsspielbeschreibungen in die jeweilige Spieltradition gelangt. Dem widerspricht die Überlieferung für Oberstauen durch Alois Schmid, der die Verse aus dem Gedächtnis traditionsstolzer Oberstauer aufgeschrieben hat, die gewiß keinen Anlaß hatten, ihr ehemaliges Spiel zu karikieren. Die Frage, wie diese Verse in die verschiedenen weitabliegenden Spiele gekommen sind, muß noch offen bleiben.

Auch das zweite überlieferte Reimpaar des Oberstauer Textes spricht ein Henkersknecht:

„Jetzt nehmt ihn in des Probstes Buind

und schlaget ihn als wie ein Kind.“

Der Ausdruck „Buind“ ¹²⁵, der so viel wie der Obstgarten beim Haus bedeutet und der alemannischen Mundart des Westallgäus angehört, lokalisiert zumindest diesen Vers des Spieles streng im westallgäuischen Oberstauen. Was die Aufforderung, Christus zur Geißelung in den Garten des Probstes ¹²⁶ zu führen, bedeuten soll: ob sie tatsächlich ausgeführt wurde, so daß auf ein Prozessionspiel geschlossen werden könnte, oder ob die Bühne diesen unbiblischen Ort aus unerfindlichen Gründen vorstellen sollte, ist bei der spärlichen Überlieferung nicht auszumachen. Möglicherweise bringt die Annahme, daß das Haus des Probstes am Marktplatz lag und somit Bühne und Garten eine Einheit bildeten, die Lösung.

Die fromme Einfalt der Zuschauer von damals bezeugt ein Anachronismus wie ihn der Vers

„Wir suchen Herrn Jesum Christ,

der für uns am Kreuz gestorben ist“

darstellt, den Christus bei der Gefangennahme am Ölberg auf die Frage „Wen suchet ihr?“ zur Antwort erhielt. Hier wird deutlich, daß diese Spiele nicht mit unserem Maßstab gemessen werden dürfen und daß also auch die Ausfälligkeiten solcher Spiele durchaus nicht blasphemisch gemeint waren oder so aufgefaßt wurden.

Der Anachronismus ist ein Kriterium aller Volkskunst und ist ihr in ununterbrochener Kontinuität vom Mittelalter bis in die Neuzeit eigen. Für das naive Volk verschmilzt die historische Zeitabfolge vor allem im religiösen Bereich in ein einziges Bild der Wahrheit. „Herr Jesu Christ, der für uns am Kreuz gestorben ist“, ist zudem eine Formel der Gebetsliteratur und es ist nicht

einzusehen, weshalb L. Schmidt¹²⁷ ähnliche Verse, die aus einem Tiroler Stück berichtet werden, wiederum ins Anekdotische drängen will.

In Staufen wurde wie in Immenstadt¹²⁸ zunächst in der Kirche, später auf dem Marktplatz gespielt; genauere Angaben über Bühne und Aufführung sind nicht überliefert. Auch über den Termin des Spielens blieben keine Angaben erhalten. Aus einem Gesuch vom 6. März 1815 an das „Königlich Baierische Landgericht“¹²⁹ um Spielerlaubnis — ein Gesuch, das abschlägig beschieden wurde, — geht hervor, daß Staufen nicht nur unter den Grafen von Montfort, sondern auch noch unter dem Hause Österreich gespielt hatte. 1805 war es an Bayern gekommen und die Spielverbote galten nun auch für seine Passion. Die Gründe, die 1815 für eine Aufführung des Spieles angegeben werden, sind alle wirtschaftlicher Natur, von religiöser Begeisterung fällt kein Wort mehr. Nach der Ablehnung am 10. März 1815 hören wir nichts mehr von einem Passionsspiel in Oberstaufen.

Das Passionsspiel von Weiler

Der heute noch erhaltene Passionstext von Weiler stammt aus dem Jahre 1760 und deshalb soll dieses Spiel innerhalb der zweiten Spielwelle des 18. Jahrhunderts eingereiht werden, obgleich sehr viel für eine ältere Tradition in Weiler spricht. Belegen läßt sie sich aber nicht.

In dem ehemals vorarlbergischen Weiler bestand eine rege Spieltradition; so sind nicht weniger als vier Texte und ein Spielprogramm — alle biblischen Inhalts — erhalten. Der Passionstext, das Weihnachtsspiel und ein Jesusknabenspiel „der zwölfjährige Jesus“ befinden sich in Privatbesitz. Trotz ernsthafter Bemühungen war es nicht möglich, die Texte einzusehen, da sich der Besitzer eine eigene Interpretation vorbehalten will. Ein Josephsspiel und den Programmzettel einer Judith bewahrt das Heimatmuseum Weiler auf. Diese für ein unbedeutendes Dorf umfangreiche Spieltätigkeit knüpft sich an einen Mann: an den hochgebildeten geistlichen *Mathäus Gaißer*, der um 1700 Pfarrer der Gemeinde war. Das Weihnachtsspiel von 1700 und das Jesusknabenspiel von 1701 haben ihn zum Verfasser und Spielleiter, wie aus Eintragungen der Textbücher hervorgeht. Die Passion trägt den Vermerk: „gehört zu Anthoni Rudolph Oxenreither in Weyller 1760“ und ist möglicherweise eine um wenig veränderte Abschrift einer älteren Textvorlage, die auch auf die Zeit um 1700 und Pfarrer M. Gaißer¹³⁰ zurückging und heute verloren ist.

Angesichts der Unmöglichkeit, die Texte, das Josephsspiel ausgenommen, einsehen zu können, muß ich mich im folgenden auf eine ausführliche Inhaltsbeschreibung von M. Raich¹³¹ und mündliche Mitteilungen des Besitzers¹³² stützen. Aus dem Vergleich der Inhaltsbeschreibungen der drei Spiele ergibt sich ein so übereinstimmendes Bild für den Aufbau der Spiele, daß man auch hieraus für die Passion die Verfasserschaft Pfarrer Gaißers annehmen darf.

Das Passionsspiel ist in fünf Handlungen und jede Handlung wiederum in mehrere Aufzüge unterteilt. Es beginnt mit einem Vorspiel, zwischen die Aufzüge ist je ein kurzer, erklärender Dialog eingefügt. Nach jeder Handlung stellen Zwischenspiele Beziehungen zur Leidensgeschichte Jesu her und zwar in Dialogen, lebenden Bildern, Pantomimen und Chorgesängen. Hauptträgerin von Vor- und Zwischenspielen ist die Figur der Philothea, hier als Personifikation der erst sündigen, durch die Teilnahme an Christi Leiden bekehrten, büßenden und endlich geläuterten menschlichen Seele aufgefaßt. Ein Engel ist ihr Dialogpartner. Der Teufel fungiert dabei nur als stumme Person.

Hauptinhalt des Zwischenspieles nach der ersten Handlung sind lebende Bilder aus dem Alten Testament mit präfigurativer Bedeutung auf Christi Leiden. Im zweiten Zwischenspiel werden die Sünden der Welt mimisch vorgestellt. Cupido, „Liebesbueb“ genannt, tritt mit Köcher und Pfeil auf; eine fröhliche Burs, eine Schenke mit Spielleuten und ein Degenduell werden gezeigt. Das dritte Zwischenspiel stellt die objektiven Gnadenfrüchte dar, auch hier gehen die belehrenden Philotheadialoge in symbolische Handlung über. Philothea wird mit dem Gnadenkleid geschmückt und erhält den Friedenskuß. Das vierte Zwischenspiel führt die subjektiv verschiedenen Gnadenwirkungen vor Augen. Mit der Grablegung am Ende der fünften Handlung schließt das Stück. Die Geißelung und Dornenkrönung (III. Handlung, 3. Aufzug) und die Kreuzabnahme (V. Handlung, 3. Aufzug) wurden stumm gespielt, dazu wurden durch die Personen des Zwischenspieles in wechselnder Rede und Gesängen theologische Ausführungen und erbauliche Anwendungen vorgetragen:

Dieses geschlossene Handlungsgefüge mit seinem überquellenden barocken Reichtum deutet nicht auf ein langsam gewordenes Spiel hin, vielmehr ist es — wenn vielleicht auch der Verfasser ältere Anregungen aufgenommen und verarbeitet hat — ein gedichtetes, kein kompiertes Spiel. Eklatant ist allerdings der Einfluß der Jesuitenspiele.

Wenn Pfarrer Gaißer als Verfasser angenommen werden darf — und es spricht immer mehr dafür — so ist die Erklärung dafür nicht schwierig: es ist naheliegend anzunehmen, daß er in seinen Studienjahren reichlich Gelegenheit hatte, die Dramen der Jesuiten kennenzulernen.

In diesem Zusammenhang fällt zunächst die symbolische Figur der *Philothea* auf, ein häufiges Thema des frühbarocken Jesuitendramas¹³³, dort allerdings als die „Liebe Gottes zu den Menschen“ aufgefaßt. Die Figur des *Cupido*, die auch in der Renaissancedramatik und auf den Opernbühnen der Höfe häufig auftrat, kommt schon im ersten Drama auf einem deutschen Jesuitentheater vor¹³¹, nämlich im Euripus des Löwener Minoriten Lewin Brecht; die Szenen der fröhlichen Burs, der Schenke und des Duells gaben auch im Jesuitenspiel den Stoff für Milieuschilderungen¹³³ und waren dem Verfasser ohnedies vertraut. Diese Szenen setzen — auch wenn wir von Pfarrer Gaißer einmal absehen — jedenfalls einen aus städtischer Sphäre kommenden Verfasser voraus.

Daß der Autor, obschon er die ganze barocke Ideenwelt und die Motive und Stilmittel der Dramatik seiner Zeit in das Spiel aufnahm, doch dem Volk in seinem Empfinden nahegeblieben ist, und trotz des komplizierten Aufbaus ein echtes Volksspiel geschaffen hat — zumindest was die reine Leidensgeschichte anlangt — zeigen Szenen wie jene, in der Kinder über die Gefangennahme Jesu sprechen und eines von ihnen sagt, die Mutter werde dem Vater, der im Hohen Rat sitzt, schon eine rechte „Brummelsuppe“ machen, wenn er für den Tod Jesu gestimmt habe, denn die Mutter liebe diesen gütigen Mann.

Später eingeschoben scheinen die Szenen „David und Goliath“ und „der gute Hirte“ zu sein, denn sie stören — es handelt sich um Sprechszenen, nicht um stumme Bilder wie zu erwarten wäre — den strengen Aufbau des Stückes.

Zusammenhänge mit dem Meistersinger Sebastian Wild, wie Pfarrer Raich sie andeutet, sind kaum vorhanden, derlei direkte Abhängigkeiten werden oft überschätzt.

Über Sprache, Verse und das Problem der Mundart gibt die Inhaltsbeschreibung Pfarrer Raichs keine Aufschlüsse. Der Stil der Passion ist der eines reinen Barockspiels: die Tendenz zielt, das wird besonders in den Zwischenspielen deutlich, auf die Erlösung hin. Der Aufbau in seiner ineinandergeschobenen Vielfalt führt in sich steigender Eindringlichkeit das Leiden Christi, wie die Notwendigkeit und die Früchte dieses Leidens vor Augen. Dazu bedient sich der Verfasser aller Stilmittel seiner Zeit, wie der Allegorie, der lebenden Bilder und des Chores.

Gespielt wurde diese Passion in der Pfarrkirche. Auch hier ist von einer Vorder- und einer Hinterbühne die Rede, so daß die Bühnenverhältnisse Sonthofens auch für Weiler angenommen werden dürfen. Musik ist bei den Zwischenspielen und in den stummen Szenen der Leidensgeschichte reichlich verwendet worden. Die Bürger und Bauern Weilers stellten die Schauspieler; am Ende des 18. Jahrhunderts schlossen sich die spielfreudigen Bürger zu einer „Comediantengesellschaft“ zusammen, die aber den Laiencharakter nie verlor.

Die Annahme einer Passionsspieltradition in Weiler seit 1700 liegt nahe. Mit Sicherheit kann sie erst durch den Text von 1760 belegt werden.

Auch für Weiler finden sich um 1800 verschiedene Eingaben¹³⁾ um Spiel-erlaubnis, die teils abgelehnt, teils genehmigt wurden. Die letzte stammt aus dem Jahre 1828, aus einer Zeit also, in der die Romantik schon wieder ein — allerdings jetzt schon historisches — Verständnis für das Volksspiel zeigte. Die Eingabe wurde von Ludwig I. persönlich genehmigt. So bewahrte Weiler — von Waal abgesehen — seine Passion im Allgäu am längsten. Nach 1828 hören wir von einer Passion in Weiler nichts mehr, offenbar hatte sie sich hier selbst überlebt.

Zur Ergänzung sei noch angemerkt, daß in dem *Josephsspiel* „zur angenehmen Abwechslung die vornehmsten Geheimnisse des Leidens Christi und seiner daraus erfolgten Glori in unbeweglichen Vorstellungen“ dargestellt wurden,

wie es im Prolog heißt. Das Spiel ist wahrscheinlich von dem Kaplan Johann Baptist Wagner im ausgehenden 18. Jahrhundert aufgeschrieben, umgearbeitet und möglicherweise sogar abgefaßt worden, obgleich auch hier der Aufbau und die Figur der Philothea an Pfarrer Gaißer als Verfasser denken lassen.

In dem mir vorliegenden Text fehlten ursprünglich die Hinweise auf Christus, sie sind erst später eingefügt worden und stellen ein seltenes Gegenstück zu den Präfigurationen der Passionsspiele dar. Der Gedanke an sich ist nicht neu. Sowohl Joseph als auch Christus mußten Verfolgung und Leid erdulden, bis sie endlich erhöht wurden und die Josephsgeschichte ist schon in mittelalterlichen Spielen (Heidelberger und Luzerner Passion) als Präfiguration für Christi Leiden verwendet worden. Im 17. und 18. Jahrhundert war sie als Präfiguration besonders beliebt, in einzelnen Spielen wurden alle Präfigurationen mit der Josephsgeschichte bestritten. Im Spiel von Waal aus dem Jahre 1791 ist die Josephsgeschichte zu einem eigenen Spiel im Passionsspiel geworden¹³⁷. Der Fall jedoch, daß dem Josephsspiel Szenen aus der Leidensgeschichte gleichsam als „Postfigurationen“ vorangestellt wurden, ist mir sonst aus keinem Josephsspiel bekannt geworden.

In Weiler geht jedem der sieben Aufzüge des Spieles, mit Ausnahme des ersten, ein Zwischenspiel voraus:

1. Christus am Olberg und die Gefangennahme
vor dem Verkauf Josephs nach Ägypten;
2. Christus wird vor Kaiphas angeklagt
vor der fälschlichen Anklage des Joseph durch die
Frau Putiphars;
3. Die Geißelung und Dornenkrönung
vor der Traumauslegung Josephs;
4. Christus wird von Pilatus zum Tode verurteilt
vor dem Kommen der Brüder Josephs;
5. Christi Kreuztragung und Kreuzigung
vor dem zweiten Kommen der Brüder Josephs;
6. Christi Auferstehung
vor der Ankunft Jakobs bei Joseph.

Die dritte, vierte und fünfte Begebenheit stimmen nicht mehr im Sinn von Bild und Vorbild überein. Die Parallelführung der Szenen wird hier nur noch äußerlich aufrechterhalten.

Diese lebenden Bilder wurden auf der Hinterbühne gezeigt, die im zweiten, dritten und vierten Bild einen Saal, im ersten Bild und die beiden letzten Male einen Wald vorstellte. Philothea erklärte die Bilder. Ihre erste kurze Rede leitet vom Josephsdrama zum Passionsbild über, eine zweite Erläuterung spricht die Zuschauer unmittelbar daraufhin an, wie auch sie mit ihren Sünden am Leiden Christi Schuld haben und führt dann wieder zum Josephsdrama zurück.

Zum Passionsbild selbst (vermutlich ging der Vorhang der Hinterbühne erst nach der Erklärung Philotheas auf) wurden Arien gesungen, immer als Doppelstrophenlieder in einheitlichem Versmaß, ganz schematisch.

Wann diese „Postfigurationen“ dem Spiel beigelegt wurden und ob sie in einer früheren Fassung schon einmal vorhanden waren, sind Fragen, die hier unbeantwortet bleiben müssen.

Das Passionsspiel von Ellhofen

Enge Beziehungen mit Weiler unterhielt das dreiviertel Stunden entfernt gelegene, kleine Dorf Ellhofen. Sein Passionsspiel, dessen Text erst in jüngster Zeit verloren ging, wird durch eine Eingabe um Spielerlaubnis aus dem Jahre 1804 und einen bei Josef Brantano in Bregenz gedruckten Programmzettel aus demselben Jahr belegt. Es ist aber mit Sicherheit älter. Schon 1764 findet sich unter den Ausgaben für die Volksmission in Ellhofen auch ein Taglohn von 24 Kreuzer für „Theaterabbrechen“. Zweifellos wurde ein geistliches Spiel gegeben und der Gedanke an die Passion liegt nahe. Jedenfalls wurde in dem Gesuch um Spielerlaubnis aus dem Jahre 1804, das von der Gemeinde Weiler ausging und zugleich für Ellhofen die Genehmigung erbat, darauf hingewiesen, daß in Ellhofen ein „älteres, in Reimen verfaßtes Werk“ aufgeführt werde. Dieses Passionsspiel war in fünf Aufzüge mit je zehn Auftritten unterteilt; jedem Aufzug — mit Ausnahme des ersten — ging ein stummes Zwischenspiel voraus.

I. Aufzug:

1. Eine in Sünden schlafende Seele wird vom Engel zur Reu aufgeweckt. 2. Das Gericht über Adam und Eva wegen der Erbsünd. 3. Der Satan berathschlaget sich, den Menschen in das Verderben zu stürzen. 4. Engel und Seele machen Erklärungen auf den Messiam. 5. In Gegenwart Adams und Evas opfert Kain und Abel. 6. Kain und Abel gehen miteinander auf das Feld. 7. Adam und Eva halten Gespräche von ihren Söhnen. 8. Der Satan erfreut sich, daß er den Kain auf seine Seiten gebracht. 9. Kain erschlagt seinen Bruder. 10. Adam und Eva beweinen in dem Abel den künftigen Messiam.

II. Aufzug:

Zwischenspiel in stummer Figur das Opfer Abrahams.

1. Abraham bekommt Befehl, seinen Sohn zu opfern. 2. Die Knechte Abrahams unterreden sich miteinander. 3. Abraham ist bereit, seinen Sohn zu opfern. 4. Engel und Seele erklären das Opfer Abrahams. 5. Vorläufiges Gespräch von dem Messias durch fromme Frauen. 6. Bestimmteres Gespräch

von Gewißheit des Messias. 7. Jesus bekommt Disputat mit den Juden, sie wollen ihn steinigen. 8. Jesus offenbaret seinen Jüngern sein Leiden. 9. Die Juden halten Rath, Judas verkauft Jesum. 10. Die traurige Beurlaubung Jesu und Maria.

III. Aufzug:

Zwischenspiel in stummer Figur der Oelberg.

1. Das Abendmahl mit den zwölf Jüngern. 2. Jesus mit den drey Jüngern am Oelberg. 3. Jesus wird verrathen und gefangen. 4. Die drey Jünger bemitleidigen Jesum. 5. Jesus wird vor Annas geführt. 6. Vier falsche Zeugen verabreden sich. 7. Jesus vor Kaiphas, Petri Verläugnung. 8. Petrus beweint seine Sünde. 9. Etliche fromme Frauen bedauern Jesum. 10. Jesus wird von den Schergen verspottet.

IV. Aufzug:

Zwischenspiel Job in seinem Elend. Daniel in der Löwengrube.

1. Der jüdische Rath in der Frühe. Judas bringt die 30 Silberlinge. 2. Vier gute Freunde bestätigen die Unschuld Jesu. 3. Jesus vor Pilato fälschlich verklagt. 4. Der Juden Rathschlag, wie sie vor Herodes reden wollen. 5. Jesus vor Herodes im weißen Kleide verspottet. 6. Der Juden Rathschlag, wie sie Pilatum bereden wollen. 7. Jesus vor Pilato, welcher ihn will loslassen. 8. Vorgegebene Ursachen, warum Pilatus ihn will loslassen. 9. Die Geißlung und Krönung mit Betrachtung durch die Seele. 10. Fromme Frauen entschuldigen Jesum vor einem Pharisäer.

V. Aufzug:

Zwischenspiel. Etlicher Propheten Tod. Die eherne Schlange.

1. Der Juden Verabredung, daß alles rufe: Kreuzige ihn. 2. Anmütige Betrachtung über das Rufen: kreuzige ihn. 3. Jesus von Pilatus zum Kreutztod verurtheilt. 4. Die Kinder von Jerusalem bedauern den Tod Jesu, und rufen Hosanna. 5. Joseph und Nikodemus beweisen, daß er der Messias seye. 6. Die traurige Kreuztragung mit sieben Fällen. 7. Freud- und Trauergespräch wegen der Kreuzigung Jesu. 8. Die erbärmliche Kreuzigung und die sieben Worte. 9. Die Abnehmung Jesu, in der Schooß Mariä bemitleidiget. 10. Die Begräbnis mit einem anmuthigen Beschluß.

Auch hier führt, wie im Spiel von Weiler, die Allegorie der menschlichen Seele mit „dem Engel“ lehrhafte Gespräche. Diese Dialoge stehen aber — im Gegensatz zu Weiler — im Spielaufbau in keiner Weise an exponierter Stelle; auch die Szenen des Alten Testaments sind — von den drei lebenden Bildern daraus abgesehen — in den Spielablauf als gewöhnliche Sprechszenen mit

einbezogen. Das Ellhofener Spiel ist also in dramaturgischer Hinsicht ein schlichtes Handlungsspiel, Szene an Szene reihend und in seinem Aufbau dem Waaler Text von 1791 zu vergleichen.

Weist also das Passionsspiel von Ellhofen schon in seinem Aufbau den Charakter eines gewordenen Volksspieles auf, so bestätigen auch Motivübernahmen aus verschiedenen Zeiten — soweit das aus den Szenentiteln ersichtlich ist — eine solche Annahme.

Die achte Szene des ersten Aufzugs — „der Satan erfreut sich, daß er Kain auf seine Seiten gebracht“ — entspricht ganz der mittelalterlichen Idee vom Teufel als dem Stifter alles Bösen. Biblische Grundlagen gibt es dazu keine, aber im Luzerner Osterspiel von 1597 kommt eine solche Szene vor. Im übrigen ist die präfigurative Bedeutung Abels weit seltener als die Opferung Abrahams im zweiten Aufzug.

Gespräche leiten zur eigentlichen Leidensgeschichte über, die mit einer merkwürdigen Szene beginnt: „Jesus bekommt Disputat mit den Juden, sie wollen ihn steinigen“. Für diese Szene findet sich in keinem umliegenden Passionsspiel eine Entsprechung. Wohl aber erzählt Pater Martin von Cochem im 89. Kapitel¹³³, vor dem Palmsonntag also, wie das Volk so erbittert war, daß es Christus steinigen wollte. Er beruft sich dabei auf Joh. 7, 1-2 „danach wanderte Jesus in Galiläa umher. Denn in Judäa wollte er nicht mehr umherwandern, weil die Juden ihm nach dem Leben trachteten.“ Diese knappe Mitteilung malte Pater Cochem nach seiner Art in allen Einzelheiten aus.

Der Kreuzweg der Ellhofer Passion kennt nicht nur die drei üblichen Fälle Christi, es ist die Rede von der „traurigen Kreuztragung mit sieben Fällen“. Wieder findet sich das Motiv ausführlich bei Pater Cochem beschrieben¹³⁴, so daß er also auch für einige Szenen des Ellhofener Passionsspieles die Quelle darstellt.

Während des ganzen Passionsspieles fallen die zahlreichen *Mitleidsszenen* auf. Sie scheinen erst später eingeschoben zu sein, denn sowohl dem späten Mittelalter, als auch besonders dem Barock liegen solche Humanitätsgedanken fern. Zweck der Passion ist ja, Christi Leiden vor Augen zu führen. Je drastischer das geschieht, je mehr er gequält und verspottet wird, je verlassener er ist, desto heilsamer ist die Betrachtung für die Zuschauer. Bei Pater Cochem wird die Erbarmungslosigkeit gegen Christus auf die Spitze getrieben und ist keiner Steigerung mehr fähig. In den barocken Passionsspielen drückt sich das Mitleid, das die Zuschauer empfinden sollen höchstens in den „Arien“ während der Geißelung, der Dornenkrönung, der Annagelung und der Kreuzigung aus. Ein Beispiel dafür sind die Gesänge des Genius im Sonthofener Spiel von 1724. Das Passionsspiel von Ellhofen enthält nun einerseits Szenen, die das Mitleid, das der Zuschauer empfinden soll, dialogisch abhandeln, andererseits wird Christus schon im Spiel neben Haß und Verfolgung auch Mitleid und Anteilnahme entgegengebracht. Freilich treten schon im apokryphen Nikodemusevangelium Freunde und Geheilte für Christus ein und auch in Passionsspielen¹⁴⁰ finden sich, außer den üblichen Verteidigern Nikodemus und Joseph von Arimathäa,

gelegentlich Fürsprecher für ihn; der Gedanke des Mitleids spielt aber in all diesen Szenen keine besondere Rolle. Er ist in der Ellhofener Passion durchaus neu und dem ausgehenden 18. Jahrhundert gemäß, das ein nur sinnliches Mitleid — wie es die grausamen Marterszenen des Barock erreichen — zu geistigem Mitleid erheben will¹⁴¹. Zugleich stellen diese Szenen bereits eine Reaktion auf die Auswüchse und Übertreibungen der spätmittelalterlichen und barocken Marter- und Spottszenen dar. Nur wenig früher hat Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie solche Auswüchse im barocken Martyrerdrama scharf kritisiert.

Besonders auffallend unter diesen Szenen ist die vierte des fünften Aktes: „die Kinder von Jerusalem bedauern den Tod Jesu, und rufen Hosanna“. Auch in Ellhofen findet sich also eine ähnliche Kinderszene wie in Weiler, was eine Besonderheit dieser beiden westallgäuischen Spiele darstellt.

Gespielt wurde auf einer „Schaubühne“ im Freien. Am Schluß des Spieltextes waren einige Bemerkungen für die Spieler angefügt, die M. Raich¹⁴² in einem Aufsatz anführt. Da hieß es u. a. „man soll schön deutlich und laut und nicht zu geschwind reden. Niemand soll die Aktion übertreiben; namentlich sollen die vier Schergen bei Jesu Verspottung keine selbstgemachten bäurischen Schimpfe aussprechen, sondern sich an den Text halten.“

Auch in diesen Spielanweisungen ist bereits der mäßigende Einfluß des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu spüren. Es soll natürlich und unpathetisch gespielt werden; vor allem die Spottszenen sollen nicht übertrieben werden. Dieser Hinweis ist besonders interessant, zeigt er doch einmal, daß beim Volksspiel das Extempore eine sehr wichtige, nicht zu unterschätzende Komponente ist; zum anderen ist er ein weiterer Beweis für eine Spieltradition in Ellhofen, denn er kritisiert offensichtlich Vorkommnisse früherer Spiele. Der Überarbeiter des Ellhofener Spieles, vielleicht der Ortspfarrer, von dem zumindest die Mitleidsszenen und sicher auch nach dem Vorbild Weilers die Gespräche zwischen Seele und Engel stammen, war jedenfalls in seiner Auffassung vom Sinn der Spiele dem Empfinden der bäuerlichen Spieler voraus.

Ellhofen scheint, nachdem es bayerisch geworden war, keinen Versuch zur Weiterführung seiner Spieltradition mehr unternommen zu haben, so daß diese wohl 1804 endete.

Das Passionsspiel von Wald

Auch das Passionsspiel des kleinen, abgelegenen Dorfes Wald bei Mindelheim scheint der zweiten Spielwelle des 18. Jahrhunderts anzugehören. Wald liegt in den sogenannten „Stauden“, einem Hügelland zwischen Lech, Iller und Donau, das zu den abgeschlossensten und bildungsärmsten Gebieten des ganzen süddeutschen Raumes gehört und dennoch ist auch bei den Staudenbauern das Volksspiel lebendig gewesen.

Einer der ersten Volkskundeforscher im neueren Sinne, Wilhelm Heinrich Riehl¹⁴³, halb noch beschreibender Zeitgenosse, halb schon rückwärtsgewandter Forscher, gibt ein Bild des in seiner Zeit noch lebendigen weltlichen Volksspieles in den Stauden. Diese hier unvermutete Spielfreudigkeit läßt sich vielleicht mit den besonders regen Einwanderungen¹⁴⁴ im 17. Jahrhundert aus Tirol, Österreich, der Schweiz und Altbayern erklären. Für Wald im Besonderen wäre auch eine Anregung durch Mindelheim denkbar.

Die Kenntnis des Passionsspieles in Wald ist nur durch einen bei Johann Peter Steiner in Mindelheim gedruckten Programmzettel¹⁴⁵ überliefert. Danach wurde am 15. und 19. März 1761 in der Kirche zu Wald „Die in dem sterblichen Fleisch, für den Sünder Leydente Liebe Gottes auf öffentlicher Schaubühne in etlichen Geheimnissen zu mitleydiger Betrachtung vorgestellt“.

Nach den erhaltenen Szenenangaben handelte es sich um ein Barockspiel mit der typischen Motivik der Zeit, das freilich auch einige ältere Motive aufgenommen hatte.

In dem Musicalischem Vorspiel wird gezeigt, wie 1. Lucifer wider den sündhaften Menschen von der Göttlichen Gerechtigkeit Rach begehrend, von der Barmhertzigkeit mit Spott abgewiesen 2. Aufs neue mit den sibem Haupt-Sünden wider den Menschen sich verschwöret.

ERSTER CHOR

Gott befiehlt dem Abraham seinen Sohn zu schlachten.

I. Abhandlung:

Auftritt 1. Judas verkaufft seinen Meister. 2. Und gibt sein Falschheit zu bedecken Mariä alles schönes vor. 3. Welche jedoch mit Magdalena und Martha in großes Leyd gerathet. 4. So auf die Ankunfft Christi vergrößert wird. 5. Da er ihr, und den übrigen Freundten sein Leyden offenbahret. 6. Sich von ihnen beurlaubet. 7. Auf dem Ölberg in bittere Tods-Angst sinket. 8. Nach der Überwindung von den Juden gefangen. 9. Dem Annas vorgestellt. 10. Von Petro verlaugnet. 11. Von Caypha fälschlich angeklagt. 12. Von Maria beklaget, und von den Juden verspottet wird. 13. Folget die Reu Petri, und Sorgfalt der frommen Weiber.

ZWEYTER CHOR

Abrahams Opfer.

II. Abhandlung:

Auftritt 1. Christus vom Jüdischen Rath zum Todt verdammt.

2. Darauf in Kercker geführt. 3. Auf welches Judas verzweifelt.

Das Vorspiel enthält die „litigatio sororum“ in ganz der gleichen Art, wie sie in Sonthofen ausgetragen wurde: die Gerechtigkeit richtet und ihre Stelle im Streit nimmt Luzifer ein. Die zweite Szene des Vorspiels, die Verschwörung

Luzifers gegen die Menschen schildernd, ist ein altes Passionsspielmotiv, das vom Barock aufgegriffen und häufig mit dem Streit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit verbunden wurde, wie z. B. im Spiel von Waal. Hier in Wald ist diese Szene besonders stark barockisiert. Sie spielt nicht wie üblich zwischen Luzifer und den die verschiedenen Laster vertretenden Teufeln, sondern es treten, wie aus dem Personenverzeichnis ersichtlich ist, die sieben Hauptsünden selbst in barocker Allegorie auf. Die Bezeichnung „Chor“ vor den Präfigurationen läßt auf opernhafte Gestaltung der beiden Vorbilder, wie sie z. B. bei Pater Weiß in Waal und bei Sebastian von Rittershausen in Immenstadt vorkommen, schließen.

Die Ratsversammlung, mit der die Leidensgeschichte beginnt, kennt an Personen außer Annas, Kaiphas, Nikodemus und Joseph von Arimathäa, noch Rabi Jacoba, Dirabias, Eleazar und Messa. Dies sind vier Namen die aus der seit den apokryphen Urteilsfunden bekannten Namenszahl der Ratsherren, die bei den Beratungen und vor allem bei der Verurteilung Jesu zugegen waren, stammen. Während Waal und Sonthofen das Pilatusurteil wörtlich aus Pater Cochem genommen haben und nur auf diesem indirekten Weg mit den Urteilsfunden einen Zusammenhang aufweisen, muß der Verfasser des Spieles von Wald seine Kenntnis entweder aus einem anderen Spiel geschöpft haben, oder, was noch naheliegender ist, er bezog sie von dem Urteilsbild der Mindelheimer Herrgottsruhkapelle¹⁴⁶.

Die zweite Szene der ersten Abhandlung hat das Hagenmotiv zum Inhalt, wie es im Tiroler Spielkreis, im Augsburger Spiel, aber auch bei Pater Martin von Cochem vorkommt. Da der Text von Wald nicht erhalten ist, verbieten sich genauere Vergleiche von selbst. Natürlich fehlt weder die Leidensvoraussage noch der Abschied Christi von Maria. Aus den weiteren Szenenangaben der ersten Abhandlung sind keine Besonderheiten mehr zu entnehmen.

Die zweite Szene der zweiten Abhandlung — „darauf in Kercker geführt“ — scheint wieder auf ein im Barock besonders beliebtes Motiv hinzuweisen, nämlich auf die Darstellungen der geheimen Leiden Christi. Eine Abhängigkeit von Pater Cochem wäre für diese Szene denkbar. Aber auch die selige Kaufbeurer Franziskanerin M. Kreszentia Höß (1681—1744) scheint das unbekannte Leiden Christi stark beschäftigt zu haben. Auf sie geht ja die Andacht zum gefesselten Heiland im vergitterten Kerker zurück.¹⁴⁷

Diese starke und wachsende Verehrung der geheimen Leiden, die ihren Ursprung schon in der franziskanischen Mystik des Spätmittelalters hat, stellt die Grundlage zur Ausformung dieser Andacht im 18. und 19. Jahrhundert in 15 genau beschriebene und durch Gebetszettel verbreitete heimliche Kerkerleiden dar. Daß solche Gebetszettel und damit die Verehrung der geheimen Leiden Christi auch in der Mindelheimer Gegend verbreitet waren, beweist ein dort gedrucktes, erhaltenes Exemplar.¹⁴⁸

Ohne Kenntnis des Textes ist also eine Quelle für diese Szene im Spiel von Wald unmöglich mit Sicherheit zu belegen.

Merkwürdigerweise bricht das Spiel mit der Judasverzweiflung ab und stellt so nur den ersten Teil eines Passionsspieles dar. Es ist möglich, daß ein zweites Spiel dazu existierte.

Außer dem hier analysierten Programmzettel fehlen alle Hinweise auf etwaige weitere Spiele, so daß über eine Tradition in Wald keine Angaben gemacht werden können. Auch in dem Dorf selbst lebt nicht mehr die geringste Erinnerung an die Spiele.

Das Passionsspiel von Oberstdorf

Das Passionsspiel von Oberstdorf ist mit Sicherheit erst für das Jahr 1775 zu belegen. 1797 heißt es nämlich in der Schöllanger Chronik:

„Im Jahre 1797, den 12. und 13. April hatte man in Oberstdorf auf dem Marktplat, seit 22 Jahren das erste Mal wieder in der Karwoche am Mittwoch und Donnerstag die Passion gespielt. Es waren bei 170 Reiter darin gewesen und es gab auch viele Zuschauer.“¹⁴⁹

Jedoch aus der Wendung „zum ersten Mal wieder seit 22 Jahren“ geht zugleich hervor, daß bis zum Jahre 1775 eine gewisse Spieltradition bestanden hatte und daß also das Passionsspiel weiter zurückreicht.

Gestützt wird eine solche Vermutung durch ein Schreiben des Ortspfarrers Th. Jäger¹⁵⁰ aus dem Jahre 1790, in dem er die Abhaltung der Passionsspiele in Oberstdorf noch befürwortet mit dem Hinweis, daß auch der „Domscholastikus B. B. Hornstein das Oberstdorfer Passionsspiel öfter mit großem Beifall und nicht ohne Föhlung mitangesehen hat.“

An der 22jährigen Unterbrechung der Tradition mögen Verbote und Aufführungsschwierigkeiten die Schuld tragen. Weitere belegte Spiele fanden 1798 und 1816 statt. Am 19. und 20. März 1798 wurde „der Baum des Lebens“ dargestellt, „an dem unser Heiland durch den Kreuzestod das ganze Menschen-geschlecht erlöst hat.“ Es ist möglich, daß es sich dabei gar nicht um das übliche Passionsspiel handelte. Von 1816 ist das genehmigte Gesuch erhalten¹⁵¹, das, wie alle Eingaben dieser Zeit, mit dem gängigen Argument der Förderung von Handel und Wandel weiter zu kommen glaubte, als mit den seufzenden und weinenden Christen.

Das Oberstdorfer Spiel, dessen in Knittelversen abgefaßter Text verloren ist¹⁵², wurde am Mittwoch und Donnerstag der Karwoche gespielt. Es sind Aufführungen in der Kirche (1798) und solche am Marktplat (1797) belegt. Das Passionsspiel war mit einer reich figurierten Prozession verbunden, bei der vor allem die große Zahl der Reiter — bis zu 170 — auffällt. Die Oberstdorfer Reiterei wurde dabei aus den Nachbarpfarreien Fischen, Altstädten und Schöllang verstärkt.

Eine reine Bußprozession am Karfreitag mit Kreuzziehern und Geißlern war schon 1673 von Pfarrer Georg Mayr gestiftet worden.¹⁵³ Bei den spärlichen Überlieferungen aus Oberstdorf ist nicht mehr zu entscheiden, ob sich diese Bußprozession — analog zur Entwicklung in Mindelheim — allmählich zur figurierten Schauprozession entfaltet hat, wobei das Passionsspiel, bezw. zuerst die einzelnen Passionsszenen an den Stationen der Prozession, eine Ergänzung für sie bedeutet hätten. Genau so ist der gegenteilige Fall möglich, daß die Schauprozession, unabhängig von der einstigen Bußprozession wie in Sonthofen als Ergänzung des Passionsspieles entstand. Ein Schreiben des Pflegamtes Sonthofen an die kurfürstliche Regierung in Dillingen¹⁵⁴ aus dem Jahre 1798, worin das Oberstdorfer Passionsspiel so beschrieben wird:

„in Oberstdorf wird von der Leidensgeschichte des Welt Erlösers das heilige Abendmal, die Verrathung durch Judas und Gefangennehmung Jesu Christi am Ölberg, dessen andern Tags darauf aber, die weitere Leidensgeschichte bis zur Kreuzigung auf offener Bühne vorgestellt, vorgängig jedoch ein . . . Umgang und Umritt mit Alt Testamentischen, und andern auf das Leiden Jesu bezughabenden Vorstellungen abgehalten . . .“

läßt allerdings die Annahme, daß sich das Oberstdorfer Spiel aus den einzelnen Hauptszenen der Leidensgeschichte zusammengefügt hat, als wahrscheinlicher erscheinen.

Das Passionsspiel von Nesselwang

Ganz ähnlich wie in Oberstdorf liegen auch die Überlieferungsverhältnisse in Nesselwang. Aus einem Gesuch¹⁵⁴ an Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von 1798 geht hervor, daß schon vor mehr als 20 Jahren das „Leiden unseres Herrn mit allem Eifer und höchster Auferbäulichkeit unserer Jugend das letzte Mal theatralisch aufgeführt worden war.“ Auch hier also eine Spieltradition bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts.

Die lange Pause hat wohl, wie in Oberstdorf, ein Verbot als Ursache und die Wiederaufnahme — das geht aus dem Gesuch von 1798 hervor — wurde durch das Beispiel Oberstdorfs angeregt.

Das Spiel wurde genehmigt und 1799 am *Pfingstdienstag* aufgeführt, weil „in Nesselwang in der Karwoche die meiste Feldarbeit zu tun sei und er (der Pfarrer) sich viel mit Anhören der Osterbeicht so vieler Kinder abgeben müsse“. ¹⁵⁵ Das ist im Allgäu das erste Beispiel einer Loslösung des Passions-spieles von der Karwoche.

Ursprünglich war auch hier in der Kirche gespielt worden, später — auch 1799 — auf einer Schaubühne am Kirchplatz im Freien. Der Text — ursprünglich

in Versen — sollte auf Wunsch des Ortspfarrers Fidel Brutscher für die Aufführung von 1799 „von den Reimen gereinigt oder in Prosa von Herrn Professor Jan in Augsburg geläutert werden“, was auch geschah.

Von einer Aufführung nach 1799 ist nichts mehr bekannt.

Das Passionsspiel von Waal

Waal nimmt unter allen Passionsspielorten des Allgäus eine Sonderstellung ein. Es allein konnte seine Tradition, allen Schwierigkeiten und Verboten zum Trotz, bis in unsere Tage lebendig erhalten, nicht weil diese Tradition am weitesten zurückreicht, sondern viel eher deshalb, weil in diesem idyllischen Marktflecken an der Singold, 8 km von Buchloe entfernt, die Voraussetzungen für eine solche Tradition besonders günstig waren. Waal ist seit dem 12. Jahrhundert Herrschaftssitz; 1444 erlangten seine Grafen die hohe Gerichtsbarkeit und das Marktrecht und die Grafen, die erst 1805 ihre Hoheitsrechte verloren haben, mögen hier, wie die Benediktiner von Ettal und die Tradition der Holzschnitzerei in Oberammergau, durch ihren fortwährenden, kulturellen Einfluß ein für solche Passionsspiele günstiges Klima geschaffen haben, freilich ohne selbst an diesen Spielen in irgend einer Form beteiligt zu sein. So wurde von jeher in Waal nicht nur Passion gespielt, sondern man führte auch andere biblische Spiele und Historienstücke auf. Hinzu kommt das sehr bald bewußt einsetzende Wetteifern mit Oberammergau, das heute allerdings einer ebenso bewußten Absetzung davon gewichen ist.

Zur Orientierung folge zunächst eine Übersicht über die Aufführungsjahre:

- 1791 Text: ältester, erhaltener Passionstext in Versen
Musik: sehr spärlich, ohne nähere Überlieferung
Bühne: Vorder- und Hinterbühne
- 1815 Text: Ottmar Weiß
Musik: J. Jaumann
Bühne: Vorder- und Hinterbühne im Freien
- 1828 wie 1815 mit kleinen Textänderungen
- 1849 Text: die „kleine Passion“ vom geistlichen Rat Susan aus Ottmar Weiß gekürzt
Bühne: im Bau des fürstbischöflichen Theaters aus Oberdorf für Waal erworben
- 1875
- 1883 wie 1849
- 1894 Text: Benno Rödel nach der Daisenbergerfassung von Oberammergau
Musik: Fidelius Müller
Bühne: im wiedererrichteten Theaterbau, der heute noch benutzt wird

- 1904 Text: B. Rödel, Chöre und Prologe neu von Pius Guggemos
Musik: Ferdinand Feldigl und Melodien von Haydn
- 1914 wie 1904
- 1921 Text: Bearbeitung des Rödelschen Textes von Pfarrer Sebastian Wieser
Musik: keine Instrumentalmusik, sondern Harmonium, Stücke von Bach,
Mendelssohn, Händel und alte Kirchenweisen
- 1928
- 1938
- 1949 im wesentlichen wie 1921
- 1956

DAS SPIEL VON 1791

Der älteste, erhaltene Passionstext von Waal stammt aus dem Jahr 1791 und befindet sich heute in Ravensburg in Privatbesitz.¹²¹ Die Titelseite trägt die Aufschrift: „Traurspihl, Beteuttet die übergrosse Liebe Gottes gegen das menschliche Geschlecht. Vorgestellt durch das Leben, Leyden und Sterben Jesu Christi. Von einer Löblichen Bürgerschaft in Waal. Dimo Commedie 1791.“

Das Spiel von 1791 umfaßt fünf Teile mit insgesamt 38 Szenen (8, 10, 8, 7 und 6) und einen Prolog. In die Passionsgeschichte ist völlig selbständig ein in sich abgeschlossenes Josephsspiel eingeschoben. Die einzelnen Teile und Szenen des Spieles reihen sich kunstlos, ohne Aufbau, aneinander; die 12 Josephsszenen sind ziemlich willkürlich und unregelmäßig dazwischengeschoben. Von einer bewußten Formung des Spieles kann nicht die Rede sein und im Vergleich zu dem fast raffinierten Handlungsgefüge der Weiler Passion wird das Gewachsen- und Gewordensein des Waaler Textes spürbar. Mehrere Teile dieses Passions-spieles weisen auf eine wesentlich ältere Vorlage hin.

Der Wille zur Form fehlt nicht nur im Aufbau der Akte und Szenen, sondern auch innerhalb der einzelnen Szenen, die durchaus das erzählende Handlungsprinzip des Mittelalters bewahrt haben. Jede Handlung, jeder Weg der zurückgelegt werden muß, jede Unterredung werden auf der Bühne dargestellt, wodurch *epische Breite* und ein *simultaner Zug* in das Spiel kommen. Das Spiel beginnt mit der Erschaffung der Welt und endet mit dem Abstieg Christi zur Vorhölle.

Der *Prolog*, von einem Engel gesprochen, gibt die *Erschaffung der Welt* bis zum sechsten Tag wieder. Der *erste Teil* des Spieles fängt mit der *Erschaffung Adams und Evas* an. In der *zweiten Szene* beschließt Luzifer mit seinen Teufeln, die *Menschen zu verführen*, in der *dritten* führt *Geimund als Schlange verkleidet* diesen Beschluß aus.

Die *Teufel* spielen eine große Rolle; sie haben 6 eigene Szenen und treiben — ein weiterer Beweis für das höhere Alter verschiedener Szenen — vielfach das Geschehen voran, wie es mittelalterlicher Weltsicht entspricht, entstammen doch danach alle bösen Taten dem direkten Einfluß und Antrieb des Teufels. Auch

das komische Element ist in den Teufelsszenen reich vertreten. Biblische Grundlage für die Versuchung Evas durch den als Schlange verkleideten Teufel ist Genesis 3, 1-5. Von einer Beratung der Teufel allerdings wird dort nicht gesprochen, diese Szene ist aber schon in mittelalterlichen Spielen üblich. Sie ist im Egerer Fronleichnamsspiel (V. 373-404), im Künzelsauer Fronleichnamsspiel (V. 264-269), im Wiener Passionsspiel (V. 36-79) und im Wolfenbütteler Sündenfall (V. 930-959) nachzuweisen, ohne daß eines dieser Spiele einen engeren Zusammenhang mit dem Waaler Spiel aufweist.

Die eigentliche Verführung ist außer in den oben genannten Spielen, wo sie sich auch unmittelbar an die Beratungsszene anschließt, noch im Luzerner Osterspiel enthalten. Während hier überall Satan oder Luzifer selbst die Stammelterne verführt, hat in Waal Geimund, ein Unterteufel, diese Aufgabe übernommen.

Es schließt sich die *Vertreibung aus dem Paradies* an.

Die *vierte Szene* bringt die *Freude der Teufel* über das Gelingen ihres Vorhabens, die auch im Künzelsauer Fronleichnamsspiel (V. 304-313) dargestellt ist und leitet über zur *siebten Szene*, dem *Streit der Gerechtigkeit mit der Barmherzigkeit*. Denn ein Bote übergibt Luzifer einen Brief der „himmlischen Canzley“, worin ihm mitgeteilt wird, daß ein Streit zwischen Gerechtigkeit und Barmherzigkeit entstanden sei und daß die „andere Person“ die Menschheit erlösen wolle. Luzifer schickt Geimund vor Gottes Thron, um die Erlösung nicht zuzulassen.

Barmherzigkeit und Gerechtigkeit treten hier nicht, wie im Sonthofener Spiel und bei Pater Cochem persönlich auf, sondern sie werden vertreten, die Barmherzigkeit durch Christus und die Gerechtigkeit durch den Teufel. Gott Vater wird dargestellt. Das Fehlen der Allegorie zeigt, wie wenig barock der Kompilator des Waaler Spieles dachte.

Von dieser Abweichung abgesehen, gehört auch dieser Streit nach Heinzel¹⁵⁷ dem Typus B an, dem auch Pater Cochem in seinem *Leben Christi* folgt. Trotzdem ist eine Beeinflussung des Spieles von dieser Seite her nicht sehr wahrscheinlich; die Unterschiede sind zu groß. Die Szene, die vor Gottes Thron spielt, wird in Luzifers Reich fortgeführt und endet mit dem Beschluß, die Menschen zu verführen, wo immer es möglich sei. Luzifer beauftragt jeden Teufel mit einem besonderen Laster um die Menschen für sich zu gewinnen. Das ist im wesentlichen der erste Teil des Teufelsspieles, nämlich die *Aussendung der Teufel*, das in den mittelalterlichen Spielen gewöhnlich an die Höllenfahrt Christi angeschlossen war und den Zweck hatte, die entleerte Hölle wieder zu füllen. Aber auch im Wiener Passionsspiel folgt diese Szene, im Widerspruch zu dieser Chronologie, gleich auf den Sturz Satans, im Erlauer IV. Spiel geht sie dem Auftreten der Sünderin Magdalena voraus, im Alsfelder steht sie gleich zu Beginn. Jedesmal läßt sich diese Verlegung motivieren; im Waaler Spiel soll wohl gezeigt werden, wie die Teufel mit allen Mitteln die Erlösung vereiteln wollen. Eine Verbindung

der *litigatio sororum* mit der Teufelsaussendung findet sich auch — in sehr barocker Form — im Passionsspiel von Wald.

Sogar diese Szene der *litigatio sororum*, die gewöhnlich den barocken Charakter eines Spieles besonders beweist, ist in Waal weit eher mittelalterlich als barock. Der Streit stellt hier nicht das Programm des Spieles dar, er hat überhaupt nicht so sehr den Gedanken der Erlösung, wie das im Barock fast ausschließlich der Fall ist, zum Inhalt, sondern viel eher den eines Rechtsstreites, der den Ablauf der Geschehnisse von der Erschaffung der Welt bis zum Beschluß der Erlösung vervollständigen soll. Daß er in diesem Sinn auch im Mittelalter bekannt und verbreitet war, ist bereits oben¹⁵⁸ dargelegt worden.

Zwischen der Mitteilung des Streites an die Teufel und seinem Austrag vor Gottes Thron, sind noch zwei Szenen eingeschoben:

Die *fünfte Szene* enthält den Beginn der *Josephsgeschichte*, die wohl in präfigurativer Absicht dem Passionsgeschehen eingefügt worden war. Freilich handelt es sich hierbei um ein volles, zweites Spiel, das möglicherweise einmal selbständig war. Von Präfiguration im eigentlichen Sinne kann man nicht mehr sprechen; einmal weil die Szenen aus der Josephsgeschichte nicht immer auf Christi Leiden hinweisen, zum anderen, weil sie in ihrer Stellung im Ablauf der Passion nicht exponiert sind. Formal unterscheiden sie sich in nichts von den übrigen Szenen, auch sie zeigen den breiten, erzählerischen Simultancharakter; sogar die belanglosesten Begebenheiten der Josephsgeschichte, besonders im Hinblick auf das Leiden Christi, werden dargestellt. Die Szene beginnt mit der Rückkehr Josephs zu seinem Vater Jakob, dem Geschenk des bunten Rockes und der Heimkehr der Brüder. Diese Szene steht in keinerlei Beziehung zur vorausgehenden oder nachfolgenden und wirkt willkürlich eingeschoben. Als Präfiguration kommt sie in keinem Spiel vor.

Der mystische Gehalt der *sechsten Szene* entspricht ganz dem Geschmack und Stil der Zeit: *Christus als guter Hirte* sucht sein verlorenes Schäflein, er trifft einen Pilger und führt mit ihm ein gleichnishaftes Gespräch über das Geschick der Menschen und die Erlösung. Biblische Grundlage dieser Szene ist Matth. 18, 12-14 und Joh. 10, 1-21. In der Ausführung ist sie ganz unverkennbar, teilweise wörtlich, von Pater Martin von Cochem¹⁵⁹ abhängig, der wiederum für dieses Kapitel Friedrich Spees „Güldenenes Tugentbuch“¹⁶⁰ benutzt hat.

Daß der Verfasser, bzw. Überarbeiter des Waaler Spieles aus der Fülle der Möglichkeiten gerade dieses Motiv herausgegriffen hat, ist durch die Freude der Zeit am Schäferspiel und der Vertrautheit mit dem Bild des Hirten und Schäfers zu erklären.

Mit einer *Josephsszene*, dem Abschied der Brüder von ihrem Vater Jakob und den Traumerzählungen Josephs geht der erste Teil zu Ende. Auch diese Szene wird nirgends präfigurativ verwendet.

Die eigentliche Leidensgeschichte beginnt erst mit dem *zweiten Teil*. In der *ersten Szene* unterhalten sich zwei Pharisäer in einem etwas weitläufigen

Gespräch über die *Vorgeschichte der Passion*, einschließlich des Einzugs Christi in Jerusalem, der nicht dargestellt wird. Eine solche Szene findet sich in keinem bekannten Passionsspiel.

Die zweite Szene führt in den versammelten *Hohen Rat*, den Nikodemus und Joseph von Arimathäa verlassen. Als Ergebnis der Beratung wird dem Famulus ein Dekret diktiert, wonach es den Juden verboten ist, Christus für den Messias zu halten. Auch dieses Motiv ist in keinem der umliegenden Spiele anzutreffen¹¹, dagegen findet sich das Dekret *wörtlich* bei Pater Martin von Cochem¹² in dem Kapitel „Wie die Juden zwei Rätke wider Christus hielten“.

In der *dritten Szene* endlich treten *Christus und seine Jünger* auf. Der Heiland sagt ihnen seine Leiden und ihre Schwachheit voraus und die Jünger, Judas ausgenommen, versichern ihn ihrer Treue und Liebe. Eine ganz ähnliche Szene findet sich bei Sebastian Wild unmittelbar vor der Ölbergszene. Auch der Gedanke, daß, die festesten Vorsätze am schnellsten vergessen werden, ist beiden Passionen gemeinsam. Die entsprechenden Verse lauten:

Sebastian Wild

Jesus:

206 Derhalbn nembt euch nit zu vil für!

Heut werd jr all weichen von mir.

und:

211 Petrus, du vertrawst dir selbert

zu vil, eh zweymal kred der han . . .

Waalder Passion (II, 3)

Christus:

din was man gar zu hizig nimbt vor,

das steigt gleich dem rauch empor

und:

wer sich zu vill selbst trauet zu,

steht niemal in der besten Ruch!

Die Textvergleiche ergibt, daß zwar Motivgleichheit, aber keine Textabhängigkeit vorliegt. Immerhin ist diese ganze Szene der Leidensvorhersage an die Jünger typisch für den Protestant Wild; in Passionsspielen katholischer Verfasser kündigt Christus seiner Mutter seine Leiden an. Eine solche Szene ist im Waaler Spiel auch enthalten. Diese unnötige Verdoppelung läßt sich nur durch ein stufenweises Entstehen des Waaler Passionstextes erklären.

Die *vierte Szene* ist wieder der *Josephsgeschichte* entnommen. Sie zeigt Joseph unterwegs zu seinen Brüdern. Die ismaelitischen Kaufleute, denen er später verkauft wird, zeigen ihm den Weg, dann werfen ihn seine Brüder in die Zisterne und verkaufen ihn um 30 Silberlinge. Hier dient die Josephsgeschichte,

wie in vielen Passionen, eindeutig als Präfiguration des *Judasverrats*, in der nachfolgenden *fünften Szene*. Darin teilt Kaiphas dem Synedrium mit, daß jenes Dekret vielfach nicht beachtet wurde und man beschließt Jesu Tod. Auf der Vorbühne sagt sich dann Judas von seinem Meister los; ein Pharisäer führt ihn in den Rat, wo er sich über Christus beklagt.

Der Verrat wird beschlossen. Judas verlangt außer den 30 Silberlingen noch ein Trinkgeld — ein Motiv, das mir nur noch aus Sonthofen bekannt ist. Dort versprechen allerdings die Hohenpriester Judas von sich aus jenes Trinkgeld. Gemeinsame Quelle dafür scheint wieder Pater Cochem zu sein, bei dem die Ratsmitglieder Judas ein „Dreingeld“ versprechen.

Im Waaler Text ist Judas dumm-schlau hingestellt; er fühlt sich durch die Behandlung der Hohenpriester geschmeichelt und durch den Besitz des Geldes als großer Herr. Er spricht von seinem roten Haar und seinem gelben Bart. Sowohl in der äußeren Typisierung als auch in der inneren Haltung ist er damit ganz der Judas der mittelalterlichen Spiele, wenn im einzelnen auch keine genaue Übereinstimmung festzustellen ist.

Auch in ihrer Simultaneität erinnert diese Szene wieder ganz besonders an spätmittelalterliche Spiele.

Die *sechste Szene* gehört wieder der Josephsgeschichte an. Joseph wird in Ägypten von Putiphar gekauft und über alle Diener gesetzt, die ihn daraufhin beneiden. Eine Anweisung verlangt, daß in derselben Szene der Spieler des Joseph durch einen größeren und älteren ersetzt wird; er stürzt aus dem Gemach der Frau des Putiphar und wird gefangen genommen. Eine präfigurative Bedeutung, die Verleumdung der Unschuld, ist erkennbar, wenn sie auch nicht so deutlich wird, wie in der vorausgehenden Josephsgeschichte.

In der *siebten Szene* tritt zum ersten Male *Maria* auf. Sie fragt Christus nach seinen Leiden, erhält Auskunft von ihrem Sohn und wird um ihre Einwilligung gebeten, die sie ihm schließlich erteilt. Diese abermalige *Leidensvorhersage* Christi gibt nicht nur inhaltlich die dritte Szene wieder, sondern wiederholt sogar wörtlich einige Verse. Andererseits nimmt sie einiges aus der neunten Szene, dem Abschied Christi von seiner Mutter, vorweg.

Seit die Abschiedsszene im 15. Jahrhundert aus den Erbauungsschriften¹³ in die Passionsspiele Eingang gefunden hat, waren die Leidensvorhersage und der Abschied in einer Szene zusammengefaßt, wie z. B. in der Haller Passion, wo bereits der Gedanke der Einwilligung Marias in die Leiden Christi angedeutet ist:

Haller Passion

Maria:

395 O sun, geschech der wille dein!

Eine Trennung in zwei Szenen ist erst aus dem Barock bekannt; z. B. aus dem Sonthofener Text von 1724, wo das Motiv der Einwilligung Marias sehr

breit ausgeführt ist. Eine Abhängigkeit der schlichten und knappen Szene des Waaler Spieles von der wortreichen und barock-überladenen Fassung Sonthofens ist ausgeschlossen, dagegen ist eine gemeinsame Anregung denkbar. Als solche kommt hier vor allem wieder Pater Martin von Cochem in Frage, der ein Kapitel seiner Lebensgeschichte Christi¹⁶¹ der Leidensvorhersage und ein anderes dem Abschied Jesu von seiner Mutter widmet. Die Übereinstimmung der Szene des Waaler Spieles mit dieser Schrift erschöpft sich nicht in dem gemeinsamen Motiv der Einwilligung in das Leiden, sondern ist in Einzelheiten, ja bis in die Wortstellung hinein zu verfolgen. Sowohl bei Pater Martin wie im Spiel von Waal wagt Maria ihre Bitte nicht gleich auszusprechen. Christus beruhigt sie:

Cochem (II, 2, Seite 11):

„Meine herzallerliebste Mutter! du weißt, daß ich allzeit eine kindliche Liebe gegen dich getragen habe, darum sage an, was dein Begehren sey, und ich will's dir nicht abschlagen.“

Waaler Passion (II, 7)

Du weißt liebste Mutter das ich alzeit
ein kindliche Lieb zu dir getragen,
wanns möglich ist, werd ichs dir nicht versagen.

Sie fragt, wann seine Leiden beginnen werden, Christus beruhigt sie bei Cochem und im Spiel mit dem Hinweis, er werde nicht leiden, ehe er ihr nicht alles geoffenbart habe. Auch die Leidensvorhersage selbst lehnt sich eng, zum Teil wieder wörtlich, an Pater Martin von Cochem an.

Die achte Szene enthält das *Abendmahl*. Sie ist besonders typisch für den Simultancharakter der Passion: Christus erteilt Petrus und Johannes den Auftrag, den Abendmahlsaal zu bereiten; ein Christusmonolog über die bevorstehenden Ereignisse schließt sich an, Petrus und Johannes verhandeln danach mit dem Hausvater. Sie kommen zurück und sagen Christus und den Aposteln, daß der Saal bereitet sei. Es schließt sich das Abendmahl mit Fußwaschung, Kommunion und Verratvorhersage an. Ehe sie das Abendmahl essen, fordert Christus die Jünger zum Gebet auf — ein Motiv, das nach Leopold Schmidt¹⁶⁵ offenbar nur im bayerischen Spielkreis und erst im 17. Jahrhundert zu finden ist. Die Anlage der Szene und ihre Durchführung bis in verschiedene Motivierungen hinein, weist ganz allgemein auf Spiele des 15. und 16. Jahrhunderts hin, etwa auf das Augsburger Spiel von St. Ulrich und Afra oder den Tiroler Spielkreis, ohne daß eine Übereinstimmung in Einzelheiten nachzuweisen wäre. Auffallend ist eine gewisse, ganz unbiblische Ausführlichkeit der Rolle des Hausvaters in diesen Spielen, die späteren Spielen fehlt.

Die neunte Szene bringt dann den eigentlichen *Abschied Christi* von Maria und die drei Bitten Marias, Christus solle seine Leiden noch aufschieben, er

solle keinen so grausamen Tod wählen und er solle sie vor ihm sterben lassen. Der Inhalt dieser drei Bitten wurde seit dem 15. Jahrhundert, wo diese Szene zuerst in den Spielen auftaucht, oft verändert, in der Gesamtanlage blieb sich die Szene ähnlich. Wir treffen sie, allerdings mit nur zwei Bitten, sowohl im Augsburger Spiel als auch in der Haller Passion an. In den Barockspielen wird diese Szene dann allgemein verbreitet und ausgeschmückt, dabei ist weniger an einen Zusammenhang mit den Spielen des Spätmittelalters, als vielmehr mit der besonderen Zeitfrömmigkeit zu denken. Urlaubsbilder waren im 18. Jahrhundert weit verbreitet und es gab eigene Andachten und sogar Wallfahrten, die den Abschied Jesu von seiner Mutter zum Inhalt hatten.

Großen Auftrieb haben diese Andachten durch die populären Lebensbeschreibungen Jesu empfangen, vor allem wieder durch die verbreitetste, das „Leben Christi“ von Pater Cochem. Die Szene im Waaler Passionsspiel stimmt teilweise bis ins Sprachliche mit Cochem überein; nur gehören bei Cochem die drei Bitten zum Kapitel der Leidensvorhersage. Beim Abschied von seiner Mutter sind — anders als hier in Waal — auch alle Freunde zugegen.

Die erste Bitte Marias, den Tod noch aufzuschieben, schlägt Christus bei Cochem und in Waal durch den Hinweis ab, es sei von Ewigkeit her bestimmt, daß er im besten Mannesalter sterben müsse. Auf die zweite Bitte, keinen so grausamen Tod zu wählen, antwortet er hier wie dort, daß Adams Sünde nicht anders zu tilgen sei, und die dritte Bitte Mariens, vor ihm sterben zu dürfen, verweigert er mit der Erklärung, daß sie es ist, die als erste den Glauben an ihn über seinen Tod hinaus bewahren muß.

Die *zehnte Szene* zeigt Judas, wie er die Soldaten zur Gefangennahme Christi anfordert. Sie ist weitläufig und originell. Judas, auf dem Weg zum Hohen Rat das ausstehende Trinkgeld bedenkend, trifft den Hauptmann, der über die neuen Ehren, die dem Judas erwiesen werden, nicht sehr erfreut ist und sich keinesfalls vor ihm „buchen“ will. Er meldet ihn auch nicht dem Hohen Rat an, sondern läßt ihn einfach stehen. Judas kommt sich sehr schlau vor, weil er dem Hauptmann gegenüber von seinen Plänen geschwiegen hat. Er läßt sich durch den Famulus anmelden und beklagt sich unterdessen über die neue Mode, daß man, wenn man zu einem Herrn will, dem Kammerdiener schmeicheln muß; eine Spitze gegen Zeitverhältnisse also, vielleicht sogar gegen die Grafen von Waal.

Judas macht dann den Juden den Vorschlag Jesus noch am selben Tag gefangenzunehmen; die Juden verhalten sich aber wegen des bevorstehenden Osterfestes vorerst ablehnend. Darauf will Judas ihnen sofort ihr Geld zurückgeben. Jetzt endlich stimmen die Priester seinem Vorhaben zu und sind auch gewillt, tapfere Leute zur Gefangennahme zu stellen. Der Hauptmann wird beauftragt Soldaten bereitzustellen. Diese Szene, in ihrem Aufbau wieder auf das Spätmittelalter hinweisend, ist in ihrem Gehalt und ihrer Motivierung selbständig. Irgendwelche Übereinstimmungen oder Abhängigkeiten lassen sich nicht nachweisen.

Der *dritte Teil* beginnt mit der *Olbergszene*. Sie ist ausführlich und ziemlich weiträumig, weist aber keine Besonderheiten auf. Ihr Inhalt: Christi Aufforderung an die Jünger zu wachen und zu beten, das dreimalige Gebet Christi, unterbrochen vom dreimaligen Gang zu den Jüngern, wobei er sie nur das erste und das dritte Mal anspricht, die Tröstung eines Engels, die *Gefangennahme*, das Abschlagen des Malchusohres und seine Heilung, Schmähreden der Juden. Judas ist die ganze Zeit über dabei. Eine allgemeine Übereinstimmung mit den Spielen des späten Mittelalters ist gegeben. Einzelheiten lassen sich dabei nicht nachweisen, es sei denn, man nimmt an, daß der Verfasser der Waaler Passion Wilds Spiel gekannt hat und daß es sich bei den Versen

Sebastian Wild

Jesus:

392 Ir kommet mit Kolben und stangen,
Mich als einen Mörder zu fangen

Waaler Passion (III, 1)

Jesus:

Ihr seit ausgegangen mit Priegel, Strick und Stangen,
ja mich als einen mörder zu fangen

um eine — gedächtnismäßige — Entlehnung und nicht um eine zufällige Übereinstimmung nach Matth. 26, 55, Mark. 14, 48 und Luk. 22, 52 handelt.

Hier soll gleich eingefügt werden, daß nun, wie auf der mittelalterlichen Simultanbühne, alle Wege von und zu den Hohenpriestern, zu Pilatus, zu Herodes usw. auf der Bühne vorgestellt werden und zu den gemeinsten Reden und Grausamkeiten Anlaß bieten.

Deutlich wird das gleich auf dem Weg zu Annas. Die nun folgenden Gerichtsverhandlungen werden in biblischer Ausführlichkeit — ohne Ausnahme — vorgestellt.

Zunächst führen die Juden *Christus vor Annas*. Judas selbst übergibt ihn dem Hohenpriester, die Juden deuten die Vorgänge der Gefangennahme an, Annas schmäht Christus und fragt ihn dann nach seiner Lehre. Auf die Antwort Christi folgt der Backenstreich des Soldaten und der Beschluß des Annas, ihn zu Kaiphas führen zu lassen mit dem ausdrücklichen Auftrag an die Soldaten:

„thut nur keine Mühe sparren,
nimbt ihn bey seinen Haaren,
schlagt imer auf ihn zue
und lasst ihm keine rue.“

Auf dem Weg zu Kaiphas wird er weidlich ausgeführt. Außer der sehr unwürdigen Gehässigkeit — Annas unterscheidet sich in seinen Reden nicht von den jüdischen Soldaten — weicht diese Szene von den üblichen Annasszenen

nicht ab. Ähnlich verhält es sich mit der *Kaiphasszene*. Auch hier liegt der übliche Inhalt vor; die Anklagen der einzelnen Ratsherren (Christus sei ein Sabbatschänder, er habe verboten, dem Kaiser den Zins zu geben, er habe mit Hilfe des Teufels Wunder gewirkt, habe sich Gottes Sohn genannt und gesagt, er werde den Tempel einreißen und in drei Tagen wieder aufbauen), die Frage Kaiphas' ob er der Sohn Gottes sei, die Antwort Christi und das „Er-ist-des-Todes-schuldig“ der Juden. Auch hier als einziges auffallend die gehässige und gewöhnliche Redeweise des Kaiphas, sein unpolitisches Verhalten und sein Auftrag, Christus zu quälen und dann in den Kerker zu führen.

Die anschließende kurze Verspottungsszene, in der die Juden Christus auffordern zu raten, wer ihn geschlagen habe, findet sich — ausführlicher — sowohl im Augsburger Spiel, als auch bei Sebastian Wild und im Tiroler Spielkreis wieder. Auch wird Jesus in allen diesen Spielen, wie in Waal, bis zum nächsten Tag in den Kerker geführt, ohne daß eine solche Kerkerszene wirklich vorgestellt wird, wie es später im Barock unter dem Einfluß der Andacht zum geheimen Leiden Christi häufig geschieht.

Die *vierte Szene* führt die *Josephsgeschichte* weiter. Jetzt erst kommt der Moment, wo die Brüder ihrem Vater Jakob Josephs blutigen Rock zeigen und ihm seinen Tod mitteilen. An die Klagen Jakobs schließt sich die Reue der Brüder an, welche die Reue Petri im folgenden Auftritt vorausnimmt und so einen, wenn auch sehr vagen, präfigurativen Sinn andeutet. Damit erklärt sich auch die merkwürdig unchronologische Stellung dieser Szene — Joseph ist ja inzwischen bereits lange Jahre in Ägypten.

Die *Verleugnung Petri* ist hier in einer eigenen Szene dargestellt, während sie in den spätmittelalterlichen Spielen, gemäß der Bibel, gleichzeitig mit den Verhören Christi vor Annas und Kaiphas gegeben wurde. In Waal hören wir die dreimalige Frage der Judenmagd, die das erste- und das letztemal durch einen Juden unterstützt wird, die dreimalige Leugnung Petri, die sich beim dritten Mal nach Matthäus zum Schwur steigert. Zweimal kräht der Hahn. Die Juden sind über die Lügen des Petrus verärgert und schicken ihn weg. Als sie kurz darauf weglaufen, um Christus in den Kerker zu führen, schließt sich der Reuemonolog des Petrus an. Es finden sich keine wesentlichen Abweichungen von der üblichen Gestaltung dieser Szene.

Die *sechste Szene* gilt alternierend wieder der *Josephsgeschichte*. Joseph hat im Kerker dem Bäcker und Schenken ihre Träume ausgelegt, die Auslegung hat sich erfüllt und nun soll er auch des Königs Träume deuten und wird deshalb freigelassen. Pharao macht ihn zum Vizekönig und alle, auch Putiphar, huldigen ihm. Ein Bezug zur Leidensgeschichte ist hier nicht zu erkennen.

Die *siebte Szene* teilt sich in die Darstellung der *Angst und Besorgnis Marias* und der *Verzweiflung und dem Selbstmord des Judas*. Maria ist in großer Sorge um ihren Sohn, sie fragt Petrus nach ihm, dieser fühlt sich nicht

würdig, ihr zu antworten -- ein Motiv, das sich auch bei Pater Cochem findet. Sie fragt Johannes und bittet ihn, sie dahin zu führen, wo sie noch einmal ihren Sohn sehen könne. Eine ähnliche Szene findet sich schon im Augsburger und im Haller Spiel, eine Abhängigkeit der Waaler Passion davon ist aber nicht zu belegen. Häufig tritt diese Szene, wie alle, die den Gedanken der *Compassio Mariae* zum Inhalt haben, erst in den Spielen des 17. und 18. Jahrhunderts auf. Sie ist auch bei Pater Cochem zu finden, aber in diesem Fall ist zwischen ihm und dem Waaler Spiel kein engerer Zusammenhang festzustellen.

Im zweiten Teil der Szene tritt Judas auf, beschließt das Verratsgeld an den Rat zurückzugeben und führt diesen Entschluß gleich darauf aus. Er wird zurückgewiesen und wirft den Priestern das Geld hin. Der Verzweiflungsmonolog des Judas ist ganz und gar unpsychologisch, das Schwergewicht liegt dabei auf dem Motiv des Geizes. Er beschließt sich von den Teufeln erhängen zu lassen. Scharmuz führt diesen Wunsch sofort aus. Luzifer ist damit zufrieden und gebietet, Judas in die Hölle zu schleifen, was die Teufel unter allerlei Schmähereden, in denen wiederum der Geiz und seine Folgen im Mittelpunkt stehen, ausführen. Daß der Teufel beim Tod des Judas zugegen ist, ist älteste Passionspieltradition und schon im Benediktbeurer Spiel zu belegen.

Biblische Grundlage dieser Szene ist Matth. 27, 3-6 und Apg. 1, 18. Daß der Teufel Judas erhängt, kommt auch im Donaueschinger Passionsspiel (V. 2471) und im Luzerner Osterspiel (V. 1597) vor und daß die Teufel Judas mit großem Lärm in die Hölle führen, ist außer im Donaueschinger noch im Alsfelder Passionspiel (V. 3669) und im Egerer Fronleichnamsspiel (V. 5055) enthalten. Im Augsburger Spiel und in der Tiroler Passion erhängt sich Judas selbst mit dem Strick, den der Teufel ihm bringt. Wörtliche Übereinstimmungen Waals mit einem dieser Spiele sind nicht zu belegen, auch die Namen der Teufel — Scharmuz, Geimund, Balfried (der Geizteufel) — kommen sonst nicht vor. Aber im ganzen beruht die Szene völlig auf mittelalterlicher Tradition.

Die *achte Szene* führt wieder zur *Josephsgeschichte* zurück. Teuerung ist ausgebrochen und die Brüder ziehen nach Ägypten um Getreide zu kaufen. Nur der Vater und Benjamin bleiben zurück. Die Brüder bitten Joseph, den sie nicht erkennen, um Korn, Joseph verdächtigt sie, behält Simon zurück und heißt die anderen, Benjamin zu holen. Die Brüder erklären dem Vater die Lage und bitten, daß Benjamin mitziehen dürfe. Diese Szene beschließt den dritten Teil und sowohl in ihrer ausführlichen Breite, als auch in ihrer abschließenden Stellung zeigt sich schon ganz äußerlich, daß sie keinen präfigurativen Bezug hat.

Der *vierte Teil* führt in einer Anfangsszene noch einmal vor den Hohen Rat. Dem Hauptmann wird der Befehl gegeben, Christus vorzuführen. Christi Weg zum Hohen Rat wird dargestellt. Noch einmal folgt die Frage, ob er Gottes Sohn sei; nach ihrer Bejahung wird er noch einmal schuldig gesprochen und zu

Pilatus geführt. Diese Szene ist für ein Spiel das — wie in Waal — an einem Tag gegeben wurde, eine ganz unnötige Verdoppelung und läßt sich nur bei Spielen, die sich auf mehrere Tage erstreckten, wie z. B. im Haller Passionsspiel, als Exposition des zweiten Spieltages verstehen. Im Gang der Handlung, etwa, daß in beiden Spielen der Frage nach der Gotteskindschaft Luk. 22, 67 zugrunde liegt, stimmt die Szene in Waal mit der Haller Passion ganz allgemein überein. Eine direkte Abhängigkeit, wie diese für Sonthofen festgestellt werden konnte, ist aber gewiß nicht anzunehmen. Immerhin ist im Waaler Spiel eine ganze Nacht zwischen den beiden Verhören zu denken und damit ist die Szene hier logisch eher zu rechtfertigen, als dies in Sonthofen der Fall ist.

So naheliegend auch die Vermutung ist, das Waaler Spiel verdanke diese Szene seiner unbekannten mittelalterlichen Quelle, in diesem Fall trifft sie nicht zu; vielmehr liegt eine Übernahme aus Pater Cochem vor, der diese zweite Ratsszene auch erzählt. Die Reden bei ihm stimmen, teilweise im Wortlaut, mit denen des Waaler Spieles überein.

Die zweite Szene spielt vor Pilatus. Sie bringt die üblichen Anklagen, dann Christi „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“, die Pilatusfrage „Was ist Wahrheit“ und sein Ergebnis, daß er keine Schuld an ihm findet und ihn zu Herodes schickt. Dieser Szene liegen, wie auch den meisten spätmittelalterlichen Spielen, die Evangelien des Lukas und des Johannes zugrunde. Es lassen sich weder direkte Übereinstimmungen noch besondere Abweichungen feststellen.

Ähnliches gilt für die dritte Szene in der Christus vor Herodes steht, der ihn mit Fragen überhäuft. Jesus schweigt, Herodes verspricht ihm für ein Wunder die Freiheit. Als Jesus weiterhin schweigt, hält Herodes ihn für einen Narren. Er läßt ihm ein weißes Kleid anlegen und ihn zurück zu Pilatus führen. Eine Verspottungsszene mit dem Verbinden der Augen, wie sie schon einmal in Szene drei des dritten Teils angedeutet wurde, schließt sich an. Biblische Grundlage dazu ist Luk. 23, 8-12. Sie kehrt in allen Spielen wieder, die diese Szene enthalten. In Waal weist Herodes nicht nur auf Christi Wunder hin, sondern auch auf die drei Könige, den bethlehemitischen Kindermord und die Auferweckung des Lazarus — Motive, die in keinem der umliegenden Spiele vorkommen. Die gesteigerte Begier, ein Wunder zu sehen und das Versprechen, Jesus dafür sogar freizugeben, findet sich auch bei Sebastian Wild (V. 709-711). Aber auch bei Pater Cochem ist der Gedanke enthalten und eine Abhängigkeit von ihm ist sehr viel wahrscheinlicher als von Wild.

Sebastian Wild

Herodes:

709 willst du nit reden, so laß mich

Ein zeychen sehen in den sachen;

villeicht möcht ich dich ledig machen.

Pater Cochem (II, 21, Seite 227)

Herodes:

Sieh, ich versprich dir, wenn Du mit mir reden und ein
Mirakel vor mir thun wirst, so will ich dich von deinen
Leiden entledigen und auf freien Fuß stellen.

Waler Passion (IV, 3)

Herodes:

ja ich verspreche dir,
wan du ein einziges Mirakl zeigest mir,
so werd ich dich von deinen Feinden ledig lassen.

Überdies spricht bei Cochem Herodes von den drei Königen, dem Kinder-
mord und der Erweckung des Lazarus.

Die anschließende Verspottungsszene basiert auf Matth. 26, 67 und Markus
14, 65, wo sie jedesmal nach dem Verhör des Annas und Kaiphas folgt. Auch
in Waal ist an dieser Stelle eine derartige kurze Szene eingeschoben. Aus-
führlicher und das „Weissagen“ betonender ist sie erst jetzt, im Anschluß an
Herodes; auch hier liegt also wieder eine Verdoppelung vor.

Die *vierte Szene* hat das *zweite Verhör vor Pilatus* zum Inhalt. Pilatus,
der keine Schuld an Christus findet, will ihn züchtigen lassen und damit den
ärgsten Haß der Juden besänftigen. Die Juden verlangen, daß er sterbe. Pilatus
stellt die Frage: „wollt ihr ihn oder Barrabas“. Pilati Sohn bringt die Nachricht
von der Mutter Traum, Pilatus beruhigt ihn, Christus wird zur Geißelung über-
geben. Biblische Grundlage für das Traummotiv der Pilatusgattin ist Matth. 27, 19.
In der Tiroler Passion schickt die Frau des Pilatus einen Diener mit dem
Auftrag zu ihm, ebenso bei Sebastian Wild; auch im Augsburger Spiel ist es
ein Bote, der einen Brief überbringt, nirgends ist von einem Sohn die Rede.
Auch sonst sind keine Übereinstimmungen festzustellen.

Die *Geißelung* in der *fünftten Szene* wird ziemlich breit und mit viel Roh-
heit vorgeführt. Die einzelnen Juden können sich mit ihren Schmähreden nicht
genug tun. Die *Krönung* schließt sich an, sie wird ohne Pilati Wissen vollzogen,
der deshalb erzürnt ist. Auf einer Altane wird Christus als Ecce homo vorgestellt.
Die Juden verlangen noch heftiger Christi Kreuzigung, sie drohen, Pilatus beim
Kaiser zu verklagen; und dieser, der Not gehorchend, gibt seinem „Kammer-
diener“ das Urteil in Auftrag. Barrabas bedankt sich bei den Juden.

Im Augsburger Spiel sind Geißelung und Dornenkrönung knapper gehalten,
Pilatus gibt auch hier zur Krönung seine Erlaubnis, Barrabas tritt weit stärker
in den Vordergrund; in der Tiroler Passion ist die Geißelung und Krönung
weitläufig, Pilatus selbst gibt den Befehl zur Krönung, Barrabas tritt nicht auf.
Bei Sebastian Wild wird die Geißelung nicht auf der Bühne dargestellt. Im
Aufbau und in der Ausführlichkeit weist die Szene auf spätmittelalterliche

Spiele zurück. In echten Barockspielen wird die Geißelung und Dornenkrönung zwar drastisch, aber meist stumm, nur von Gesang begleitet dargestellt.

Die *sechste* und *siebte Szene*, die den vierten Teil beschließen, führen die *Josephsgeschichte* weiter. Die Brüder sind wieder in Ägypten und voll Angst. Sie kommen vor Joseph; Simon, der zurückbehaltene Bruder wird geholt, Joseph gibt ihnen Korn und entläßt sie; vorher hat er aber in Benjamins Sack einen Goldbecher verstecken lassen. Sobald sie weg sind, schickt er ihnen Wächter nach. In der *siebten Szene* werden die Brüder gefangen gebracht, sie klagen, Joseph gibt sich zu erkennen und ohne daß die Bechergeschichte zu Ende geführt wird, kommt alles zum glücklichen Ende und Joseph schickt seine Brüder heim, um den alten Vater zu holen. So kurz vor dem Kreuzweg Christi ist dies nicht nur keine Präfiguration, sondern sogar der größte Gegensatz.

Der *fünfte Teil* beginnt mit der *Urteilsverkündung*. Nach einem Trompetenstoß verliert der Kammerdiener das Urteil; der Kreuzweg unter Schmähungen und Spott schließt sich mit Simon von Cyrene, den drei Fällen, der Begegnung mit seiner Mutter und Veronika an.

In der Augsburger Passion wird nach der Urteilsverkündung nach mittelalterlichem Brauch auf der „Busanen“ geblasen. In den spätmittelalterlichen Spielen ist das Urteil, soweit es überhaupt enthalten ist, sehr knapp; erst im 17. und 18. Jahrhundert nimmt es an Umfang zu, ist in Prosa abgefaßt, und wird inhaltlich einem zeitgenössischen Gerichtsurteil immer mehr angeglichen.

Bei Wild und im Sterzinger Spiel haben wir kein formuliertes Urteil Pilati; in der Augsburger Passion bricht Pilatus den Stab über Christus, das Urteil selbst umfaßt 6 Verse. Im Spiel von Hall ist ein Pilatusurteil von 17 Versen enthalten.

In Waal nun findet sich ein ausführliches Urteil in Prosa, das verlesen wird und an dessen Ende Pilatus den Stab über Christus bricht.

Seit den Urteilsfunden des 16. Jahrhunderts stellte das Urteil Pilati ein wissenschaftliches und religiöses Problem dar, dem große Anteilnahme entgegengebracht wurde. Es bildete sich ein verbindlicher Kanon für die gemeinsame Gerichtssitzung Kaiphas', Annas' und Pilatus' aus, die Aussprüche der einzelnen Mitglieder des Hohen Rates und ihre Namen wurden festgelegt, ein Protokollführer wurde angenommen. Viele Urteilsbilder aus dem 16. und mehr noch 17. und 18. Jahrhundert beweisen das. Dieses Urteil Pilati war, wie R. Berliner¹¹⁶ nachweisen konnte, gewiß nicht von den Passionsspielen abhängig und es beeinflußte sie auch nicht auf direktem Wege. Aber seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten diese Urteilsfunde begonnen, immer mehr in die Gebets- und Erbauungsliteratur einzudringen und auf diesem Wege gelangten sie schließlich auch ins religiöse Volksschauspiel.

Auch bei Pater Cochem findet sich ein Urteil Pilati und dieses Urteil hat der Kompilator von Waal *wörtlich*, mit nur ganz unbedeutenden Abweichungen, übernommen.

Der *Kreuzweg* wird verhältnismäßig lange und ausführlich dargestellt. Engere Übereinstimmungen mit einem umliegenden Spiel lassen sich nicht feststellen. Bei der Begegnung Christi mit Simon von Cyrene findet sich ein heftiger Ausfall gegen die Bauern und ihre Faulheit, so daß man auf einen städtischen Bearbeiter schließen darf, der vielleicht sogar der Umgebung der Grafen angehörte.

Die *zweite Szene* hat die *Kreuzigung* zum Inhalt. Sie wird in allen Einzelheiten vorgeführt: Annagelung, Kreuzaufrichtung, Kreuzigung der Schächer, Bemängelung der Kreuzinschrift. Über die Kleider wird das Los geworfen, Christus und die Schächer sprechen die üblichen Worte. Auch in Waal ist — wie in Sonthofen — entgegen der sonstigen Tradition und der Evangelien, Pilatus bei der Kreuzigung zugegen. Ein von der üblichen Darstellung dieser Szene abweichender Gedanke kommt durch die Ausdeutung des „mich dürstet“ durch Christus selbst in das Spiel:

Waler Passion (V, 2)

Christus:

Es dürstet mich nicht nach gedränk hier,
sondern o Sünder nach dir.

Eine ähnliche symbolische Ausdeutung des Sitio findet sich in der Tiroler Passion:

Sterzinger Passion

Christus:

2412 Mich dürst nach hail der menschait,
Durch der willen ich leyd grosses laydt

aber — obgleich dieser Gedanke im Barock besonders zu erwarten wäre — fehlt er bei Pater Cochem.

Im ganzen gleicht auch diese Szene der Art spätmittelalterlicher Darstellungen.

Die *dritte Szene* hat die *Ereignisse nach der Kreuzigung* zum Vorwurf. Der Hauptmann wird plötzlich gläubig und macht — ein außergewöhnlicher Zug, der sonst nirgends vorkommt — Pilatus Vorhaltungen, daß er an diesem Tod nicht unschuldig sei und fordert ihn auf, wenigstens jetzt Christus anzubeten. Auch der blinde Longinus, der Christi Seite öffnet, wird sehend und gläubig. Im Augsburger Spiel und in der Tiroler Passion öffnet Longinus die Seite Christi aus Mitleid, es ist ihm ein Diener beigegeben und er wird sehend. Bei Pater Cochem handelt er aus Haß und Rachgier, er ist weder blind, noch wird er bekehrt. In Waal tut er es, um zu sehen, ob Christus noch lebte. Die Kreuzabnahme und die Klage Mariens und der Frauen — Veronika ist hier in Waal zugegen — weichen von der üblichen Art der Darstellung nicht ab; seltsam ist, daß auch die Schächer abgenommen und weggeschleift werden und noch

merkwürdiger ist, daß die Juden die Kreuze vergraben, damit die Jünger Christi Kreuz nicht stehlen können. Den Szenenschluß bildet die Grablegung.

In der *vierten Szene* wird die *Auferstehung* dargestellt. Die Szene ist sehr gedrängt. Kaum haben sich die Wächter niedergelegt, wird schon geschossen und ein „gebolder“ gemacht und sofort erscheinen die Marien, denen der Engel die Auferstehung verkündet. Magdalena trauert trotzdem um Christus, sie sieht ihn als Gärtner verkleidet, stellt ihre Frage, worauf er sich zu erkennen gibt. Die eigentliche Auferstehung wird nicht vorgestellt, Christus tritt erst in dieser Erscheinungsszene auf. Die merkwürdigen Klagen der Maria Magdalena nachdem der Engel die Auferstehung Christi schon verkündet hat, sind aus der Zusammenfassung des Matthäus- und des Johannesevangeliums zu verstehen und finden sich auch bei Sebastian Wild (V. 1538-41), ohne daß deshalb eine direkte Abhängigkeit gegeben wäre. In der Knappheit und Wortwahl ist diese Szene völlig denen der alten Spiele ähnlich.

Die *fünfte Szene* bringt den *Schluß der Josephsgeschichte*. Jakob kommt nach Ägypten und alle sind in Freude vereint. Diese Szene ist natürlich als Präfiguration für die nachfolgende *Höllenfahrt Christi* und die Heimholung der Seelen zum Vater aufzufassen.

Mit dieser Szene schließt das Spiel. Die Teufel sind über die Erlösung empört; Luzifer trägt ihnen auf, die Menschen aufs neue zu verführen, jeder Teufel sagt, wie er es machen will. Da erscheint Christus — jetzt erst, *nach* seiner Auferstehung — in der Hölle und das ganze klingt allegorisch aus, indem Christus nun sein Schäflein gefunden hat und es heimführt. Das Schäflein bittet ihn um Verzeihung für seine Sünden. Einem Engel wird der Auftrag gegeben, die Teufel in den Abgrund zu stoßen und dort festzubinden. In den meisten Spielen, die diese Szene enthalten, bindet Christus Luzifer selbst¹⁷, nur im Alsfelder Spiel erteilt er diesen Auftrag Michael (V. 7233-45). Am Ende steht ein Christusmonolog und ein Schlußchor.

Die Teufelsszene, zum Teil eine Wiederholung der siebten Szene des ersten Teils, deutet auf ein gewisses Alter hin, während die Befreiung des Schäfleins, statt der Seelen der Väter, höchstens dem ausgehenden 17. Jahrhundert angehören kann.

DIE SPRACHE DES WAALER SPIELES

Das Waaler Spiel ist bis auf das Dekret des jüdischen Rats und das Pilatusurteil noch in vierhebigen, sehr unregelmäßigen Versen mit oft unreinen oder gar fehlenden paarweisen Endreimen in der Sprache des 18. Jahrhunderts verfaßt. In manchen Partien spürt man eine ältere Diktion hindurch, obgleich es dem Kompilator doch gelungen ist, sprachlich einen gewissen einheitlichen Eindruck zu erzielen. Dabei gilt auch hier, was immer wieder von diesen Spielen

gesagt werden muß: die Sprache ist oft schauerhaft und schwankt zwischen derbster Realistik und verschnörkelter Sentimentalität; einige wenige Stellen sind naiv und von lyrischer Zartheit.

Mundartliche Wendungen und vulgäre Ausdrücke kommen vor, sie sind aber verhältnismäßig selten.

Bei allen Einwänden, die gemacht werden können, hat diese Sprache doch eines, was allen späteren Spieltexten von Waal abgeht: sie ist ungekünstelt und von einer gewissen Spontaneität, die im Vergleich zu später frisch wirkt und viele Mängel übersehen läßt. Bibelzitate werden zum Teil in Versen, zum Teil, besonders bei den Christusworten, in wörtlicher Prosa gebracht. In keiner Weise versucht der Verfasser die einzelnen Figuren zu charakterisieren. Alle Juden, selbst Annas und Kaiphas sprechen dieselbe, einseitig haßerfüllte und unwürdige Sprache, Pilatus wird kaum über die Bibel hinaus lebendig gemacht, den Jüngern und Frauen ist ein klagender, jammernder Ton eigen.

DIE QUELLEN DES WAALER SPIELES

Es lassen sich also jetzt bei dem Spiel von 1791 mehrere Schichten unterscheiden:

Zunächst — nach Aufbau und Motivik — ein *spätmittelalterlicher Kern*, dem alle simultanen Hauptszenen (Abendmahl, Ölberg, Gefangennahme, die Verhöre, die Judasszenen, Petri Verleugnung, Kreuzweg, Kreuzigung und Auferstehung) und die Teufelsszenen in ihren Hauptlinien angehören. Obgleich für manche Motive ein Zusammenhang mit dem Tiroler und dem Augsburger Passionsspiel, die wieder untereinander Abhängigkeiten aufweisen, festzustellen war und auch eine Kenntnis des Passionsspieles von Sebastian Wild beim Verfasser möglich ist, ist doch keine unmittelbare Abhängigkeit, im Sinne einer direkten Filiation von einem dieser Spiele festzustellen. Die mittelalterliche Quelle der Waaler Passion ist ein vermutlich verloren gegangenes, unbekanntes Spiel.

Diese Kernszenen wurden im 17. und 18. Jahrhundert stark erweitert, vor allem durch Szenen, die die *Compassio Mariae* und solche Leiden Christi, die in den Evangelien höchstens angedeutet werden, zum Inhalt haben. Sie sind fast alle weitgehend, häufig sogar wörtlich, von Pater *Martin von Cochem* abhängig. Sogar die Schäferszene des Waaler Spieles geht teilweise wörtlich auf ihn zurück. Es geht über mein Thema hinaus zu untersuchen, ob und wie weit Pater Cochem Motive und Formulierungen aus spätmittelalterlichen Passionsspielen übernommen hat, wie Wackernell¹⁰⁸ am Beispiel der Abschiedsszene Christi von seiner Mutter nachzuweisen versuchte — eine These, die von H. Stahl¹⁰⁹ entschieden abgelehnt wird. Wesentlich ist hier die Feststellung, daß der Kompilator des Waaler Spieles mit Sicherheit das „Leben Christi“

intensiv benutzte und daß der Einfluß dieser Erbauungsschriften auf das religiöse Volksschauspiel sehr groß war.

Das *Josephsspiel* bildet die dritte Schichte.

In seinem Bestreben nach Vollständigkeit unterliefen dem Kompilator häufig Wiederholungen und Motivverdoppelungen.

Dieses Waaler Spiel von 1791 wirkt durch seinen simultanen Handlungsaufbau, seine Motivik und in der Charakterzeichnung einiger Personen sehr mittelalterlich. Die barocken Erweiterungen, die sich vor allem auf Motiveinschübe beschränken, können diesen Eindruck nicht überdecken. Von einer völligen Barockisierung, wie sie im Sonthofener Spiel von 1724 durchgeführt ist, ist in dem Spiel von Waal nichts zu spüren. Lebende Bilder, Pantomimen, Chöre und Allegorien und damit alle moralisch-lehrhaften Stilmittel des Barock fehlen ganz. Die Präfigurationen der Josephsgeschichte sind völlig mittelalterlich aufgefaßt und eingesetzt; sie tragen eher zur Verwirrung, denn zu einer Klärung und Verdeutlichung des Geschehens bei.

1677, das Erscheinungsjahr des „Lebens Jesu“ von Pater Cochem stellt die Grenze für den frühesten Entstehungstermin dieses Spieles dar, so daß die Passion zwischen 1677 und 1791 entstanden sein muß. Präzisere Angaben über Entstehungszeit und -ort, über die Person des Kompilators und eine mögliche Aufführung des Spieles vor 1791 können nicht gemacht werden und so muß die Annahme der Waaler, daß schon vor 1791 in ihrem Markt Passion gespielt worden sei¹⁷⁰, trotz des erwiesenen höheren Alters der verschiedenen Textteile des Spieles, weiterhin Hypothese bleiben.

Das gleiche gilt für den Anlaß zum Spiel, den man vielfach mit einem Gelübde aus der Pestzeit¹⁷¹ in Verbindung bringen will, ein Unterfangen, das vor allem dem Bestreben entspringt, auch hierin mit Oberammergau wetteifern zu können.

Gelegentlich wird auch der besondere Kreuzkult in Waal als Spielanlaß bezeichnet. 1626 wurde ein Kreuzpartikel aus dem Besitz der Grafen vom Schloß in die Pfarrkirche überführt. Im 17. Jahrhundert entfaltete sich Waal dadurch zu einem bedeutenden und vielbesuchten Wallfahrtsort. 1665 entstand eine Heiligkreuz-Bruderschaft, für deren Hauptfest am 3. Mai Papst Innozenz X. einen vollkommenen Ablass gewährte. An den beiden Kreuzfesten fand in Waal ein großer Konkurs statt.

Diese Tatsachen können für die Entwicklung einer Passionsspieltradition günstig gewesen sein, einen direkten Anlaß dazu stellen sie aber sicher nicht dar.

DIE AUFFÜHRUNG VON 1791

Von der Aufführung von 1791 wissen wir durch einen in Landsberg bei Friedrich Ott gedruckten Programmzettel. In der Vorrede wird der Zuschauer gebeten von den Personen „kein hohes, erhabenes, und nach dem jetzigen

Geschmacke geschnitztes Wortgepränge zu erwarten; sondern nur das Plate, alt Deutsche, und Wahre der Geschichte Jesu." Dieser Hinweis und die Tatsache, daß das Programm dem Text gegenüber einige Änderungen aufweist, stellt einen weiteren Beweis für das höhere Alter des Textes dar. So sind im Programm nur sieben Szenen aus dem Alten Testament angeführt, eine der Präfigurationen aus der Josephsgeschichte wurde — sinngemäß richtiger — durch Abrahams Opferung ersetzt.

„Der Passion“ wurde am 13., 14., 20. Juni und 3. Juli, also im Sommer, ganz unabhängig von der Fastenzeit und mehrere Male, gespielt, was sonst bei den ländlichen religiösen Barockspielen und besonders im Allgäu nicht üblich war und auch hier einen Wetteifer mit Oberammergau vermuten läßt.

Wo diese Passion aufgeführt wurde, ist nicht überliefert. Aus den Bühnenanweisungen kann man schließen, daß es sich um eine Bühnenanlage mit Vorder- und Hinterbühne und je einem Vorhang gehandelt haben muß, die von den üblichen Schaubühnen dieser Art durch eine schmale, zweite Vorbühne unterschieden war. Die Szenenanweisungen nutzen geschickt diese drei Spielorte aus, so daß fortlaufend gespielt werden konnte und die Szene während des Spieles auf der Hinter-, ja sogar auf der Vorderbühne gerichtet werden konnte. Einmal, beim Ecce homo, ist von einem Altan die Rede. Sonst fehlen alle Angaben und Anhaltspunkte über Dekoration, Requisiten und Kostüme.

Musik wird, im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der Zeit, erstaunlich spärlich verwendet. Ziemlich willkürlich wird nach der 7. Szene des I. Teiles, nach der 5. des II. und nach dem IV. Teil Musik verlangt; beim Abendmahl „Tafelmusik“ und nach dem ersten Teil heißt es „wird eine Symphonie gemacht“. Mit Ausnahme des Schlußchores wird nicht gesungen.

Diese wenigen Anhaltspunkte über die Aufführung von 1791 sind zu spärlich, um befriedigende Schlüsse daraus zu ziehen. Aber man darf wohl annehmen, daß die Aufführung sehr schlicht war und dem Text entsprechend, die Möglichkeiten des Barocktheaters kaum verwendete.

Nach 1791 hören wir längere Zeit nichts mehr von einer Passionsaufführung. Kriegswirren und Verbote der geistlichen Spiele mögen Schuld daran tragen. 1810 wird Wolfgang Gebhard von Langenmantel Pfarrer in Waal. Er war ein begeisterter Verfechter religiöser Spiele. Schon 1811 wurde eine Eingabe um Genehmigung eines Passionsspieles mit Berufung auf Oberammergau gemacht. Man erhoffte sich neben der erbaulichen Wirkung auch Linderung der größten Geldnot der Gemeinde. Das Gesuch wurde zunächst abschlägig beschieden. 1812 errichtete man in einem Stadel eine einfache Bühne, auf der man kleinere Stücke spielte. Bald reichte dieser Stadel nicht mehr aus und man trug dem Gutsherren Grafen Kasimir Schenk von Castell den Wunsch nach einem geeigneteren Raum vor. Als nun 1813 der letzte Fürstbischof von Augsburg, Clemens Wenzeslaus, starb, erwarb Graf Schenk für Waal dessen Theater in Oberdorf samt der Garderobe auf Abbruch. Es war dies das ehemalige Theater

des Benediktinerklosters Ottobeuren, das der Fürstbischof nach der Säkularisation für Oberdorf erworben hatte. Graf Schenk ließ das Theater im Januar 1813 in Fronarbeit nach Waal bringen, im Schloßgarten aufstellen und übergab es der inzwischen entstandenen Theatergesellschaft. Das Oberdorfer Theater war ganz aus Holz gebaut, mit einem Schindeldach; in Waal wurde es mit Ziegeln aufgemauert.

DAS SPIEL VON 1815

Das Zustandekommen der Passion, die man 1815 endlich wieder aufführte, ist den Bemühungen Pfarrer Langenmantels und den politischen Umständen¹⁷² zu verdanken. Die Gemeinde ließ dazu vom Pfarrer *Ottmar Weiß*¹⁷³, demselben, der 1811 und 1815 den Text von Oberammergau bearbeitet hat, einen ganz neuen Text schreiben. Ottmar Weiß war seit 1812 Pfarrer im nahen Jesenwang und er war in seiner Zeit durch seine Oberammergauer Passion bekannt genug, so daß es für die Waaler, die ja schon immer gern auf Oberammergau gesehen hatten, nahe lag, sich an ihn zu wenden. Auch Thaining¹⁷⁴ auf der anderen Lechseite, trat mit der gleichen Bitte an ihn heran.

Vom Text von 1791 ist so gut wie nichts übrig geblieben, ja offensichtlich hat ihn Weiß gar nicht benutzt; es wurde 1815 ein ganz neues Spiel aufgeführt.

Der Text von 1815 ist in mehreren Abschriften erhalten. Die Passion baut sich aus drei Abteilungen mit vier, sieben und drei Aufzügen und insgesamt 65 Auftritten auf. Jedem Aufzug — mit Ausnahme des zweiten der ersten Abteilung (Bethanien) — geht eine Szene aus dem Alten Testament voraus, die sich in der Bedeutung bewußt an den kommenden Aufzug anschließt. Hier, 1815, dominiert nun nicht mehr die Josephsgeschichte; sie, wie auch der Mannaregen und Szenen aus der Geschichte Adams, Jobs, Absolons, Samsons, Abrahams, Moses' und Jonas' werden zuerst mimisch vorgestellt, dann durch Chorlieder, Rezitative und Arien der Darsteller erklärt, so daß man diese Präfigurationen mit vollem Recht als Opernteile ansprechen kann. Nachdem der Vorhang vor der Präfiguration gefallen ist, leitet ein „äußerer Chor“ betrachtend zur Leidensgeschichte Christi über, die ihrerseits wieder vom Chor und den Erklärungen des Vorsängers beschlossen wird.

Die Reihenfolge: Vorbild, äußerer Chor, Hauptszene, Erklärung ist mit wenigen Ausnahmen immer gewahrt. Der streng symmetrische Aufbau der Weiß'schen Passion beginnt also mit einem Rezitativ und einer Arie des äußeren Chors, die allgemeine Betrachtungen über die Leidensgeschichte zum Inhalt haben; daran schließt sich das erste Vorbild — die Verschwörung der Brüder Josephs an. Der äußere Chor und ein Vorsänger erklären den präfigurativen Bezug. Es folgt der erste Aufzug mit der Verschwörung des Hohen Rates. Seinen Beschluß bildet wieder ein Monolog mit Erklärungen und Betrachtungen. Die nächste Szene — Bethanien — hat als einzige keine

Präfiguration. Abendmahl und Judasverrat beenden den ersten Teil. Die zweite Abteilung beginnt mit der Ölbergscene und enthält mit der Verurteilung die Entscheidung. Der dritte Teil umfaßt Kreuzweg, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und Schlußapothese.

Dieser komplizierte Aufbau, der mit allen Stilmitteln arbeitet, bietet die letzte Ausformung barocker Theatermöglichkeiten. Er ist sowohl dem Ordens-theater, von dem er den Chor übernimmt, als auch dem höfischen Theater, bezw. der Hofoper mit deren Mitteln er die Präfigurationen gestaltet, verpflichtet.

Dieser wohldurchdachte Aufbau bringt aber keine Kürzung und Straffung des Spieles, keine Konzentrierung auf die Hauptlinien der Leidensgeschichte gegenüber dem aufbaulosen Spiel von 1791 mit sich. Auch Weiß stellt alles dar. Unvorstellbare Redseligkeit und Ausführlichkeit und ein Hang zur Belehrung lassen das Stück aufschwellen. Natürlich ergeben sich dadurch Wiederholungen, belanglose Gespräche mit Dienern und Tempelhütern nehmen ganze Auftritte in Anspruch, der Drang möglichst viele Bibelworte unterzubringen, läßt die Gespräche immer mehr anschwellen und überwuchert Entscheidendes.

Wenn also Pater Weiß formal noch in hohem Maße dem süddeutschen Barock verhaftet ist und sein Text keinen Fortschritt in der klaren Herausstellung der Hauptlinien der Leidensgeschichte darstellt, so ist er in der *Motivik* ein Rationalist und Historist. Selbstverständlich kennt er keine Teufelsszenen, keine Allegorien (bis auf eine Ausnahme), keine legendarischen Personen wie Veronika und Longinus. Alles wird bei ihm logisch und kausal begründet, ein Umstand, der vor allem die Gerichtsszenen aufschwellen läßt. Allerdings gelingen ihm dadurch auch einige schöne Erklärungen; so wird z. B. dem Zuschauer die Bedeutung und Notwendigkeit der Fußwaschung deutlich, wenn ihr unmittelbar vorher der Streit der Jünger um das oberste Amt im künftigen Reiche Christi vorausgeht. Die Möglichkeit des Judasverrates wird schon in Bethanien durch den Groll, den Judas um das vergossene Salböl hegt, vorbereitet und bei jeder Gelegenheit durch den Hinweis auf die Liebe des Judas zu seinem Säckel, dem er sich in einer Szene sogar als Jünger verschreibt, erhärtet.

Des Verfassers Vorliebe für Bibelzitate wurde schon erwähnt. Die Bibel stellt aber auch seine Hauptquelle dar; wo er Szenen gestaltet, die über sie hinausgehen, sind es logische Ergänzungen, z. B. das Gespräch der Juden mit den Grabwächtern Christi u. ä.

Dagegen tritt der Einfluß der Zeitfrömmigkeit völlig in den Hintergrund. Maria spielt fast überhaupt keine Rolle, sie tritt erst am Schluß, beim Kreuzweg auf und ihre Worte und Klagen beschränken sich aufs Allernotwendigste, gemäß der Evangelien, ein Umstand, der bei einem katholischen Pfarrer doch befremdet und zeigt, wie sehr rationalistisch er dachte.

Alles Drastische, Rohe ist gedämpft. Geißelung und Dornenkrönung werden für den Zuschauer unsichtbar vollzogen, nur die Musik, Gesänge, Geißelhiebe und einige Wortketten der Liktoren lassen den Zuschauer daran teilnehmen.

Erst am Ende wird der arg entstellte Christus gezeigt. Alle übertriebenen Quälereien, alle Unflätigkeiten und Ausfälle sind vermieden. Gelegentlich zeigen die römischen Soldaten sogar einiges Mitleid. Dabei ist auf einen weiteren Zug hinzuweisen, der den Historiker Weiß kennzeichnet.

Sehr klar ist die römische Besatzung in ihrer Haltung und Anschauung von den Juden unterschieden. Die Römer haben keinen Haß gegen Christus, viel eher neigen sie zu Mitleid, während sie den jüdischen Pharisäern gegenüber eine gewisse Gereiztheit und Hochmütigkeit zeigen. Als Aperçu sei noch bemerkt — wir schreiben das Jahr 1815 — daß das Wort „Nation“ 27mal vorkommt.

Wenn Pater Weiß mit seinem Rationalismus dem Text auch sehr viele schöne Motive und sehr viel menschliche Wärme entzogen hat, gelingen ihm dadurch doch auch einige Verbesserungen im Vergleich zum früheren Text; so die knappen, würdigen Ölberggebete und die Anweisung, daß der Trostengel nur hörbar, nicht sichtbar wird. Einmal allerdings überwältigt der Theaterrausch den Rationalisten: in der Schlußszene, der Apotheose, der einzigen, die wir im Allgäu haben.

Christus steht mit der Siegesfahne auf der Weltkugel, zur Erde liegen die Allegorien Sünde, Tod und Hölle und die Pharisäer, er selbst ist von Engeln, Aposteln und Freunden umgeben. Ein jubelnder Chor verstärkt den Eindruck.

Pater Weiß versucht seine *Charaktere* zu psychologisieren. Schön ist dies bei der Judasfigur zu sehen: Geiz ist auch bei Ottmar Weiß die Triebfeder seiner Handlungen, nicht aber in dem Sinne, wie es im Spiel von 1791 war, daß eben der Geizteufel, statt irgend eines anderen Judas verführt und zu Fall bringt, sondern der Geiz ist hier eine Charaktereigenschaft, aus der alle Handlungen des Judas motiviert, ja fast entschuldigt werden können. Bei den Pharisäern ist es Neid und Eifersucht, bei Pilatus Gerechtigkeit und Angst. Psychologisch sehr gut ist die Szene angelegt, in der die Hohenpriester das Volk gegen Christus aufhetzen; es hat am Ende den Anschein, als würden die Priester dem Verlangen des Volkes nachgeben und auch für den Tod Christi stimmen.

Aber nicht immer kann Ottmar Weiß seinen Willen zur Psychologisierung so gut in die Tat umsetzen. Wieder ist dafür die Judasfigur ein gutes Beispiel: Judas will nicht, daß sein Meister getötet wird und er hat nie an diese Möglichkeit gedacht. Als er das erstemal davon hört ist er sofort verzweifelt und von nun ab muß er sich in den Selbstmord hineinmonologisieren. Von der Figur her wäre viel eher Reue wie bei Petrus zu erwarten.

Das Spiel ist in Prosa abgefaßt und nur die Arien und Rezitative in den verschiedensten, teilweise sogar antiken Metren. Ein Mittel, das Weiß in Oberammergau nicht angewendet hat, ist die gleichzeitige Rede, die hier gegen den Schluß zu einige Male gebraucht wird. Die Wortwahl Pater Weiß' läßt gelegentlich, im Widerspruch zu dem Passionsthema, seine klassische Bildung durchscheinen, so wenn der verzweifelte Judas sich von Furien verfolgt glaubt.

Eine literarische Bedeutung haben die Dialoge nicht.

Obzwar der Text von 1815 einige Verbesserungen gegenüber dem Spiel von 1791 aufweist, ist dieses in seiner Naivität und Spielfreude für unseren Geschmack dem Weiß'schen fast immer vorzuziehen.

Die *Übereinstimmungen* des Weißtextes mit *Oberammergau* können nicht übersehen werden. Pater Weiß hat vieles von dort für Waal übernommen, so daß das Spiel von Waal seit 1815 viel eher einen zweiten Entwicklungsweg der Oberammergauer Spieltradition, als eine Weiterentwicklung der eigenen Spieltradition darstellt.

Schon der Aufbau des Weiß'schen Oberammergautextes in vier Handlungen zu insgesamt 17 Vorstellungen, die wieder in Auftritte untergliedert sind, die Betrachtungen der Chöre und die Vorbilder zeigen eine völlige Übereinstimmung mit Waal. Während aber in Oberammergau die Präfigurationen als stumme Bilder gegeben und vom Chor kommentiert werden, sind sie in Waal als Pantomime, ja als Oper aufgefaßt. Die Arien, Duette, Quartette und Chöre werden von den Darstellern der Präfigurationen selbst gesungen. Daß Weiß auch in Oberammergau alles Legendarische, Allegorische beseitigt hat, daß er auch hier logisch begründet, ist selbstverständlich. Die Übereinstimmung geht aber auch bis in die einzelne Motivik, ja, manche Stellen sind wörtlich übernommen. Es fehlt weder der Streit der Jünger vor der Fußwaschung, noch die endlose Wächterszene vor der Auferstehung. Der Verlauf der einzelnen Auftritte in beiden Spielen ist fast immer gleich. Einige Szenen fehlen in Waal, wie z. B. der Abschied von Maria; dabei ist zu berücksichtigen, daß der Oberammergautext eine Umdichtung darstellt, Waal dagegen eine Neudichtung aus dem Geist des Pfarrers Weiß, wobei ihn allerdings seine Oberammergauarbeit bewußt und unbewußt stark beeinflußt hat, so daß auch in seinem Waaler Text vielfach mittelalterliche Einzelmotive enthalten sind. So bekommt z. B. Judas seine Silberlinge vorgezählt, wie das in der Tiroler Passion und im Augsburger Spiel vorkommt.

Diese Passion wurde aber nicht in dem Theater, das Graf Schenk von Castell vom Fürstbischof Clemens Wenzeslaus erworben hatte gespielt, sondern sie wurde im Freien aufgeführt, im Garten der jetzigen Gastwirtschaft zum Adler. Eine Skizze der Bühne ist erhalten¹⁷². Sie war in eklektischer Weise aus den verschiedensten Bühnenformen zusammengesetzt. Im Prinzip war es immer noch eine Vorder- und eine Hinterbühne. Aus dem Text geht hervor, daß beide durch einen Vorhang zu schließen waren und auf einer Vorbühne z. B. der Weg nach Jerusalem oder der zum Ölberg dargestellt werden konnte. Die Hinterbühne nahm nicht mehr die ganze Bühnenbreite ein, sondern wurde zur tiefen Mittelbühne des Barock mit klassizistischem Giebelaufbau. Die Aufbauten der „Häuser“, die links und rechts an sie anschlossen, erinnern stilistisch sowohl an Formen der Antike, des Orients, wie auch an heimische Hausformen. Sie sind aus diesen Elementen willkürlich zusammengetragen worden. Auf der

Mittelbühne wurde mit gemalten Kulissen gearbeitet. Weiß verlangt einen Wald, einen Saal, einen Blick auf Jerusalem, usw. Nur einmal wird er sehr ausführlich, bei der Beschreibung des Grabes Christi, die er von einem Paul Lukas übernimmt, der mehrmals im Heiligen Land Christi Grab besucht haben soll. Exakt beschreibt er Länge, Breite, Höhe und Aussehen des Grabes.

Die Bühne hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Bühne Oberammergaus aus derselben Zeit und es darf auch für sie gelten, was Trautmann¹⁷⁾ für die Bühne Oberammergaus nachgewiesen hat, nämlich daß es im Grunde die „durch das Medium der Jesuiten nach Altbayern verpflanzte Bühne der italienischen Renaissance“ ist, die für die Bedürfnisse des ländlichen, geistlichen Barockspiels abgewandelt wurde. Nur versteckt scheinen noch in den Hausaufbauten Reste hindurch, die an das mittelalterliche Theater mit seinem Simultanprinzip erinnern.

Die Passion dauerte sieben Stunden, 160 Spieler wirkten mit. Die Leitung lag in Händen Pfarrer Langenmantels. Die sehr opernhafte *Musik* war von Chorvikar J. Jaumann in Augsburg gesetzt worden. Die Kostüme zu dieser Passion wurden, wie aus der erhaltenen Passionsabrechnung hervorgeht, zum großen Teil von Oberammergau ausgeliehen.

DIE SPIELE VON 1828 BIS 1956

Eine Wiederholung der Passion von 1815, die mehrmals erbeten wurde, durfte lange Zeit nicht stattfinden. Erst im Sommer 1828, unter der Ägide Ludwigs I., der als Romantiker diese Spiele eher förderte als unterdrückte, wurde wieder Passion gespielt unter den nämlichen Bedingungen wie 1815, mit einigen Änderungen des Textes.

Der Ottmar Weiß'sche Text ist in zwei Fassungen erhalten. Die eine Fassung wurde oben beschrieben, die andere beginnt mit Bethanien, daran schließt sich der Einzug in Jerusalem und die Vertreibung aus dem Tempel. Die folgende Szene vor dem Hohen Rat bringt bereits den Judasverrat; damit sind die Abweichungen der beiden Fassungen erschöpft. 1828 wurde, wie das erhaltene Programm beweist, die zweite Fassung gespielt. Für 1815 ist kein Programm vorhanden, die Wahrscheinlichkeit aber, daß damals die erste Fassung gespielt wurde, ist sehr groß. Unterstützt wird sie noch durch den Vergleich mit Oberammergau, wo in der ersten Fassung von 1811 auch der Einzug in Jerusalem noch fehlt. Dort ist er allerdings 1815, in der Endfassung, schon enthalten.

Die Bühne von 1828, in ihrer Anlage der von 1815 gleich, war auf der überbrückten Singold und im angrenzenden Garten des Schmidmeisters Wegscheider aufgebaut.

Wieder trat eine längere Spielpause ein. Erst 1849 spielte man wieder eine Passion, aber nicht mehr die große Passion des Ottmar Weiß, sondern

die sogenannte „kleine Passion“, eine stark gekürzte Bearbeitung des Weiß'schen Textes durch den geistlichen Rat Herrn von Susan. Diese Passion wurde 1875 und 1883 wiederholt. Daß man eine verkürzte Passion spielte, mag mit den Bühnenverhältnissen zusammenhängen. Man war durch die Freilichtaufführungen zu sehr vom Wetter abhängig gewesen, deshalb wollte man auch die Passion im Theatergebäude geben, das übrigens 1826 unter dem Fürsten von der Leyen, in dessen Besitz die Herrschaft Waal 1820 übergegangen war, auf seinen Wunsch im Schloßgarten abgebrochen werden mußte und unter Opfern in dessen Nähe wieder aufgebaut worden war. Von der Bühne dieses Theaters wissen wir wenig; wahrscheinlich war sie der des heutigen Passionstheaters ähnlich. Ein Inventarverzeichnis vom 12. 12. 1816 spricht von einem Proszenium mit zwei Seitentüren und einer Hinterbühne, die mit einem Vorhang abgetrennt werden konnte. Walter Klemm¹⁷⁷ nimmt an, daß das Theater von Ottobeuren — um dieses handelt es sich ja — in seiner Einrichtung nach dem Theater Salzburgs kopiert worden ist und Ähnlichkeit mit dem Theatersaal in Lambach aufgewiesen habe.

Die langen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Passionsspielen sind durch Verbote und Unstimmigkeiten in der Theatergesellschaft zu erklären.

1884 trat in dieser eine Spaltung ein; es gab nun neben der alten Gesellschaft noch eine „bürgerliche Theatergesellschaft“. Bald entstand Streit um das Theatergebäude, es kam zu Prozessen. Inmitten dieser Streitigkeiten brannte 1885 das Theatergebäude mit allen Kulissen und fast der ganzen Garderobe ab. Die Brandursache wurde nie bekannt. Ein Vergleich zwischen den Gesellschaften kam zustande und man baute ein neues Theater das heute noch steht. Es ist ein schlichter, 800 Personen fassender Bau am südlichen Ende des Marktes.

Die Bühne weist Reminiszenzen an verschiedene Bühnenformen auf. Sie besteht aus einer verhältnismäßig tiefen Mittelbühne mit je vier Telari. Links und rechts von der Mittelbühne befindet sich je ein Durchgang mit Ausblick auf eine Straße und auf den Seiten je ein Tor über dem sich ein Balkon befindet. Der linke Balkon ist für Pilatus, der rechte für Annas bestimmt. Die Mittelbühne kann durch einen Vorhang vom Proszenium getrennt werden. Reichlich einfache Prospekte können in Höhe der verschiedenen Kulissengassen von oben herabgelassen werden.

Ursprünglich war diese Bühne für Tageslicht berechnet; das Licht fiel durch die offene Dachkonstruktion ein; beim Aufkommen moderner Beleuchtungsmittel schloß man das Dach und legte besonderes Augenmerk auf Lichteffekte wie Blitz, Strahlenglanz usw.; es wird mit vier Farben gearbeitet.

Vor- und Hinterbühne mit Idealfunktion haben wir schon bei der Meistersingerbühne, die Balkone erinnern an gewisse Formen der Renaissancebühne, wie Shakespeare- bzw. Rederijkerbühne, während die tiefe Mittelbühne mit ihren Kulissengängen dem Barock verbunden ist. Die Ausgestaltung der Prospekte und einzelner Requisiten weist in verschiedenen Elementen auf den Klassizismus

hin. Für die Passionen von 1949 und 1956 entwarf der Spielleiter und Christustarsteller Otto Kobel die schlichten Dekorationen.

Die verschiedenen stilistischen Elemente dieser Bühne sind in Anlehnung an Stilelemente vergangener Zeiten übernommen und in willkürlicher Weise, ohne den Versuch einer einheitlichen Gestaltung der Bühne, verwendet worden. Es zeigt sich hier eindeutig, daß sowohl diese Bühne, als auch die von 1815, nicht nach einheitlichen stilistischen Grundsätzen gestaltet, sondern als ein Konglomerat der verschiedensten Elemente verschiedener Epochen gebildet wurden, wodurch ihr manierierter Grundcharakter bestimmt ist. Seit der Passion von 1894 werden alle Passionsspiele auf dieser Bühne aufgeführt.

1894 ist aber nicht nur ein Stichjahr was die Bühne anlangt, auch der Text, der heute noch in Waal gespielt wird, geht im wesentlichen auf die Textfassung dieses Jahres zurück.

Der Text für das Passionsspiel von 1894 wurde nach der Daisenbergerfassung von Oberammergau für die Waaler Verhältnisse von Benno Rödel aus München verfaßt.

J. A. Daisenberger hat den Oberammergautext von Pater Ottmar Weiß aus dem Jahre 1815 in — wahrscheinlich — drei Arbeitsstufen bis 1880 überarbeitet, aber nicht völlig verändert.¹⁷⁸ So geht der Rödelsche Text für das Waaler Passionsspiel einmal — über Daisenberger — auf Ottmar Weiß zurück, zum anderen hat Benno Rödel für seine Neubearbeitung mit Sicherheit auch den Weiß'schen Text von Waal aus dem Jahre 1815 bezw. 1828 benutzt.

Rödels fünftakteriger Text hat, von einigen Ausnahmen abgesehen, nur noch die Hauptszenen der Passionsgeschichte zum Inhalt. Seine Passion ist gegenüber der siebenstündigen Passion von Weiß auf dreieinhalb Stunden verkürzt. Die einzelnen Szenen folgen übergangslos aufeinander und zeichnen sich durch strenge Ortseinheit aus. Schon dadurch fallen alle Weg-, Tür- und Vorbereitungs-szenen weg. Die Gerichtsszenen sind auf die wichtigsten — Kaiphas, Pilatus, Herodes, Pilatus — beschränkt und jede Szene ist in sich wesentlich gekürzt. Alles Erzählende, Ausmalende fällt weg. Abendmahl, Geißelung, Dornenkrönung und Verklärung des Auferstandenen werden als lebende Bilder dargestellt. Die Prologe und Chöre verfaßte ein Lehrer aus Landsberg; sie sind zunächst stark verringert. Von allen Präfigurationen ist nur noch der Mannaregen vor dem Abendmahl erhalten.

Rödel hält sich meist eng an seine Hauptvorlage, den Daisenbertertext und übernimmt weite Partien wörtlich. Wo er abweicht, kürzt er, vertauscht Rollen und stellt Textstücke um. Einige Male benutzt er den Waaler Text von 1815. Für einige wenige Szenen und Motive läßt sich keine Quelle nachweisen, sie sind mit Wahrscheinlichkeit seine eigene Erfindung.

Die Rödelsche Passion beginnt mit dem Prolog der Waaler Passion von 1815 und bringt dann ein Vorspiel „in den Katakomben“, das eine Verherrlichung des Kreuzes durch die ersten Christen zum Inhalt hat; aber noch

während der Spiele von 1894 wird es zum lebenden Bild der Kreuzverehrung, mit dem noch heute die Passion von Waal beginnt. Um diese Kürzung wieder auszugleichen, wird die vom Ortpfarrer verfaßte Bethanienszene nach der Versammlung des Hohen Rates eingeschoben; sie fällt wegen ihrer reimlosen, getragenen Verse aus dem Rahmen des übrigen Spieles.

Darauf folgen Mannaregen und Abendmahl als lebende Bilder, die Ölberg-szene, in der nach dem Vorbild Daisenbergers der Trostengel wieder sichtbar ist, das Verhör vor Kaiphas, Petri Verleugnung, die Judasverzweiflung und Judas vor dem Synedrium. Der Tod des Judas wird berichtet, aber nicht dargestellt. Die Auftritte Jesus vor Pilatus und vor Herodes schließen sich an. In der Herodes-szene ist die Figur der Herodias, eine Verdoppelung der Pilatusgattin, eingeführt. Sie ist weder im Weißtext von Waal, noch bei Daisenberger enthalten. Es schließt sich das zweite Verhör vor Pilatus an, Geißelung und Dornenkrönung als lebende Bilder und die Verurteilung durch Pilatus. Dieser Szene folgt ein Gespräch des Pilatus mit seiner Gattin Claudia, das nicht nur die Warnung, die im ersten Pilatusverhör schon enthalten ist, wiederholt, sondern auch die Szene Herodes — Herodias. Auch für sie ist weder Weiß noch Daisenberger Vorbild. Der Kreuzweg ist um Veronika bereichert, die Kreuzigung wird zunächst als Bild vorgestellt; in knapper Form schließen sich die letzten Worte Christi an, die Wächterszene und die Auferstehung folgen, die Frauen am Grabe und die Erscheinung Christi vor Magdalena, die Daisenberger wieder in den Oberammergau-text aufgenommen hat, beschließen die Passion.

Ein Vergleich einiger Textstellen Daisenbergers mit solchen der Rödelschen Passion soll die Arbeitsweise Rödels zeigen:

Daisenbertertext von Oberammergau (II, VII, 2)

Petrus (ihm nachsehend): O lieber, guter Meister!

Johannes: Meine Seele leidet mit der Seele unseres Lehrers.

(Sie setzen sich einer nach dem andern.)

Petrus: Mir ist so schwer! — — so bange! —

Jakobus: Warum sondert uns der gute Meister heute so voneinander?

Johannes: Ach! Wir werden Zeugen seyn müssen — (wankt vor Schlaf)

Petrus: Wisset, ihr Brüder? Wir waren Zeugen seiner Verklärung auf dem Berge. Aber jetzt — was werden wir sehen müssen?
(Sitzen in stummer Betrübniß und schlummern endlich ein.)

Passion von Benno Rödel (I, 3)

Petrus (Jesum welcher den Hügel besteigt nachsehend): O lieber guter Meister — Mir ist so schwer — so bang — (schläfrig)
Ach! —

Johannes: Meine Seele leidet mit der Seele unseres Meisters (sie setzen sich einer nach dem andern)

Jakobus: Warum sondert uns der Meister von den Ubrigen — (halb schlafend) wir werden wieder Zeugen sein — von irgend einem Geheimniß? — oder — (schläft ein)

Petrus: O, wisset ihr, wir waren ja Zeugen der Verklärung auf dem Berge dort. Aber heute — scheint mir ein ganz anderer Grund — die Ursache — (schläft)

Oder aus der Szene „Christus vor Kaiphas“:

Daisenbergetext von Oberammergau (III, IX, 3)

Kaiphas: Er ist also einstimmig des Todes schuldig erklärt! Doch nicht ich, nicht der hohe Rat, — das göttliche Gesetz selbst spricht das Urteil über ihn. Ihr Lehrer des Gesetzes! Ich fordere euch auf, zu antworten: Was sagt das heilige Gesetz von dem, welcher der von Gott gesetzten Obrigkeit ungehorsam ist?

Josue (liest aus der Gesetzrolle): Wer hoffärtig ist und dem Gebote des Priesters nicht gehorchen will, der zu selber Zeit dem Herrn, deinem Gott, dienet, nach dem Urteile des Richters, der Mensch soll sterben und du sollst das Böse ausrotten aus Israel!

Kaiphas: Was verordnet das Gesetz über den, der den Sabbath entheiligt?

Ezechiel (schlägt auf und liest): Haltet meinen Sabbath; denn er ist euch heilig! Wer ihn entheiligt, soll des Todes sein! Wer an demselben ein Werk thut, dessen Seele soll ausgetilgt werden aus dem Volke!

Kaiphas: Welche Strafe verhängt das Gesetz über den Gotteslästerer?

Nathanael (liest): Sage den Kindern Israels: Ein Mensch, der seinen Gott flucht, soll seine Missetat tragen: und wer den Namen des Herrn lästert, soll des Todes sterben! — Steinigen soll ihn die ganze Gemeinde, sei er ein Eingeborener oder ein Fremdling! Wer den Namen des Herrn lästert, soll des Todes sterben!

Kaiphas: Somit ist das Urteil über diesen Jesus von Nazareth gesprochen, dem Gesetz gemäß gesprochen. Es soll in möglichster Bälde vollzogen werden. Indessen will ich den Verurteilten verwahren lassen. Führt ihn fort, bewachtet ihn und mit grauendem Morgen bringt ihn ins hohe Synedrium!

Passion von Benno Rödel (II, 1)

Kaiphas: Einstimmig ist dieser Mensch des Todes schuldig erklärt. Nicht ich, nicht der hohe Rath — das göttliche Gesetz spricht

das Todesurteil über ihn. Lehrer des Gesetzes! Gebet Antwort was das Gesetz über den spricht, der der gottgesetzten Obrigkeit nicht gehorcht?

Eliab (liest aus einer Rolle): Wer dem Gebote der Priester nicht gehorchen will, dienet nicht dem Herrn deinem Gott, der Mensch soll sterben, und du sollst das Böse ausrotten aus dem Volke Israel!

Kaiphaz: Welche Strafe trifft den Gotteslästerer?

Sadok (liest aus einer Rolle): Wer seinen Gott verachtet trage seine Missethat! Und wer des Herrn Namen lästert soll von der ganzen Volksgemeinde gesteinigt werden, ob er Fremdling oder Eingeborener ist. Ja, wer des Herrn Namen lästert soll des Todes sterben!

Kaiphaz: Was droht das Gesetz dem Sabbathschänder?

Nathan (liest aus der Rolle): Ihr sollt meinen Sabbath halten, denn er ist euch heilig. Wer ihn nicht hält, der soll sterben. Wer an demselben ein Werk verübt, werde ewig getilgt aus dem Volke Israel!

Kaiphaz: So ist es den diesem Jesus von Nazareth das Urtheil auf den Tod gesprochen. Morgen soll es vollzogen werden. Einstweilen will ich ihn verwahren lassen und mit dem Morgengrauen bringt ihn vor's heilige Synedrium.

Eine Stelle aus dem Pilatusverhör soll die Bestrebungen Rödel's, da wo er in der Motivik Daisenbergers Text folgt, aber sprachlich ändert, deutlich machen. Immer ist er dann hochtrabender und unnatürlicher als Daisenberger.

Daisenbertertext von Oberammergau (III, XI, 4)

Pilatus: Um einer solchen Rede willen, die höchstens die Frucht einer schwärmerischen Einbildungskraft ist, kann ein Römer niemanden des Todesschuldig finden. (Lächelnd) Wer weiß auch, ob nicht dieser Mann der Sohn irgend eines Gottes ist? — Habt ihr ihm keine anderen Verbrechen zur Last zu legen, so denket nicht daran, daß ich euer Verlangen erfüllen werde.

Passion von Benno Rödel (III, 1)

Pilatus: (lachend) Ich finde nur in solcher Rede die Frucht schwärmerischer Phantasie; um derentwillen kann ich niemand zum Tode verurtheilen. (Ernst) Wer weiß vielleicht auch, ob nicht dieser Mann irgend einem Gotte entsprossen? — Habt ihr nichts Anderes ihm vorzuwerfen, so denket nicht daran daß ich eurem Wunsche willfahren werde.

Diese Parallelen ließen sich beliebig vermehren. Im wesentlichen gehen nur zwei größere, zusammenhängende Partien mit Sicherheit auf den Waaler Passionstext aus dem Jahre 1815 zurück: einmal große Teile der ersten Szene, der Versammlung des Hohen Rates, zum anderen die Simonrolle zu Beginn des Kreuzweges. Sein Gespräch mit Veronika allerdings, das sich anschließt, ist eine freie Erfindung Rödels.

So wie die Änderungen Daisenbergers den Weiß'schen Text kaum verbessert haben, so hat auch Benno Rödel die Passion von Waal, wenn man von einigen wohlthuenden Kürzungen absieht, weder motivlich, noch sprachlich bereichert.

Rödels Passion stellt, anders als Daisenbergers Passion, die ja gegenüber der Weiß'schen kaum gekürzt ist, den endgültigen Bruch mit der aus dem Spätmittelalter und Barock kommenden Tradition und somit den etwas nüchternen Typus der Passion des 19. Jahrhunderts dar. Die von allen Nebenhandlungen befreiten Szenen schildern die Hauptmomente der Passionsgeschichte mit dem Ziel der Kreuzigung — es ist bezeichnend, daß, obschon die Auferstehung fast immer dargestellt wird, das Ziel der Passion doch die Kreuzigung ist, an die als eine Art Epilog die Auferstehung angehängt wird — wobei die Betonung auf dem historisch-theologischen Geschehen liegt. In merkwürdigem Widerspruch steht dazu eine gewisse nazarenische Süßlichkeit.

Ab 1894 wollte man, wie in Oberammergau, alle 10 Jahre Passion spielen. 1904 wurden neue Dekorationen und Kostüme angeschafft. Professor Pius Guggemos übernahm die Neudichtung und Vermehrung der Chöre und Prologe, die teilweise an den Stil von Kirchenliedern erinnern. Der Einzug in Jerusalem, der nicht wie üblich als stumme Szene oder in Verbindung mit der Händlervertreibung dargestellt wird, sondern in der Gegenüberstellung der Pharisäer und des einfachen Volkes, der Frauen und Kinder vor allem, eine geschickte Exposition gibt, kam dazu. Die Musik von Fidelius Müller wurde durch Ferdinand Feldigl und Stücke von Haydn ersetzt.

1914 wurde nichts verändert. Das Spiel von 1921 dagegen wurde von Pfarrer *Sebastian Wieser*, der seit 1916 Pfarrer in Waal und ein eifriger Verfasser von religiösen Volksspielen war, geleitet und bearbeitet.

Die Änderungen sind gering, aber bezeichnend. Nach dem ersten Weltkrieg setzte ein bewußter Aufschwung¹⁷⁹ der geistlichen Volksschauspiele ein. Sie wurden Mode. Die germanistische Forschung hatte ihr Interesse sowohl den mittelalterlichen, als auch den barocken Volksspielen zugewandt und die Ergebnisse wurden von weiteren Kreisen sofort für die Praxis nutzbar gemacht. So wurden 1921 in Waal *Teufel* eingeführt, die dem in Seelenkämpfen ringenden Christus die Leidenswerkzeuge zeigten. Eine besonders deutliche Reminiszenz an spätmittelalterliche Spielmotive stellt die stumme Teufelsfigur, die beim Selbstmord des Judas den Strick hinter ihm bereithält, dar. So ist die Szene z. B. im Tiroler Spielkreis, im Augsburger und Alsfelder Passionsspiel gestaltet gewesen.

Zur *Dornenkrönung* wurden bewußt nach mittelalterlichem Vorbild Stangen verwendet. Bei dieser Szene ist noch in den gegenwärtigen Aufführungen der Einfluß der Malerei¹⁸⁰ unverkennbar.

Die weiteren Änderungen Pfarrer Wiesers sind ohne große Bedeutung für das Spiel. Vor dem Einzug in Jerusalem ist ein Judasmonolog eingeschoben, der die Enttäuschung des Judas darüber ausdrückt, daß Christus nicht König auf Erden werden will und ihn zum Minister nimmt. Der Mannaregen fehlt. Das lebende Bild vom Abendmahl wird nach Leonardo da Vinci gestaltet und geht in die kurze Szene über, in der Christus Judas' Verrat voraussagt und wird wieder zum lebenden Bild bei der Kommunion des Johannes. Die Szene in der Judas dem Synedrium flucht und die Botschaft der Pilatusgattin fehlen. Judas — auch das ist neu — sieht Christi Kreuzweg mit an und erhängt sich erst danach. Der Schluß ist um die Thomasszene und die Aussendung der Apostel, die heute wieder gestrichen sind, bereichert. Einige Prologe und Chöre ersetzte er durch neue.

Der Wert dieser Umarbeitungen ist nicht eindeutig; was man erreichen wollte, ist nicht erreicht worden und das Problem der Textfrage ist bis heute in Waal so wenig gelöst wie in Oberammergau. Auch hier wünscht man dringend eine Textrevision und denkt dabei daran, auf den Text von 1791 zurückzugreifen.

Peter Dörfler, der in Waalhaupten geboren war und vielleicht für eine Neubearbeitung in Frage gekommen wäre, hatte eine solche abgelehnt und da auch die Waaler eine Tradition wahren wollen, die es im Grunde bei ihnen gar nicht gibt, wird es schwer sein, dieses Problem zu lösen.

Die Musik von 1921 war nicht wie 1904 und 1914 Instrumentalmusik, sie wurde — wie das heute noch geschieht — durch ein Harmonium wiedergegeben. Von Feldigl waren nur noch die Chöre der Ölbergszenen, die anderen Stücke wurden aus der Matthäuspassion von Bach, von Mendelssohn, Händel und alten Kirchenweisen genommen.

Die Spiele von 1928, 1938, 1949 und 1956 haben keine wesentlichen Änderungen mehr erfahren.

1949 und 1956 lag die künstlerische Leitung der Spiele in Händen des Bildhauers und Malers Otto Kobel, sowie Lorenz Geßls. Sie waren um ein zurückgenommenes, unpathetisches Spiel bemüht.

Zum Schluß soll noch ein Kritiker der Passionsaufführungen von 1956 zu Wort kommen. Dr. Bärnbantner, ein guter Kenner der Waaler Spieltradition schrieb in der Buchloer Zeitung vom 13. Juni 1956:

„... Wie ist nun in diesem Jahr 1956 die Wirkung des Ganzen, und was läßt sich von den Mitwirkenden sagen? ... man wird zwar gerne zugeben, daß echt rührende Wirkungen vom Spiele ausgehen und auch die Marien- und die Volksszenen noch zu ihrem vollen Rechte kommen, doch

läßt sich auch nicht übersehen, daß durch entwicklungsbedingte künstlerische Ansprüche und erlangte Erfolge dies bäuerisch-bodenständige Spiel allmählich in eine labile Mittellage gebracht wird: noch naiv genug, daß man etwa ein herbes Pathos willig hinnimmt, ist es doch schon (durch bewußt künstlerische Einflüsse der Darsteller und Bühnenprospekte) zu anspruchsvoll geworden, als daß man nicht technischen Mängeln mit innerem Widerspruch begegnete . . .

Zu den erhebenden Dingen wird man vor allem den Chorgesang rechnen dürfen. Es gehört zur musikalischen Prärogative der Waaler Kirchentradition, daß er mit schöner Selbstverständlichkeit seinen Aufgaben gerecht wird. Hervorzuheben wäre u. a. die beseelende Strahlkraft des Christusdarstellers, das einfache Zurstellesein und Sichaussprechen der Maria, die leidenschaftliche Ausdrucksfreudigkeit des Annas und Kaiphas. Petrus wirkt mehr durch verhaltene Innerlichkeit als durch Impulsivität, Johannes durch unauffällige Stille, Judas erscheint nicht als Bösewicht, sondern als gefallener Mensch, was der Rollenführung zweifelsohne besser entspricht . . .

Wer die Passion von 1956 sieht, wird der Spielleitung die Achtung nicht versagen, die das gelungene farbige Durchmodellieren und Bewegen der Massen und Gruppen beanspruchen darf."

ZUSAMMENFASSUNG

Im Vorhergehenden ließ sich — trotz lückenhafter Quellen und Zeugnisse und trotz des Mangels an überkommenen Texten — eine reiche Passionsspieltradition für das Allgäu belegen. Ihr Schwerpunkt liegt unverkennbar im Barock.

Die frühesten Anfänge einer solchen Tradition reichen im Allgäu allerdings nur bis zu dem Memminger Bürgerspiel von 1460 zurück, so daß die Landschaft keinen Teil an der Entstehung der Passionsspiele gehabt hat. Wohl liegt die Gründung der Benediktinerklöster Kempten, Füssen und Ottobeuren schon im 8. Jahrhundert; hinzu kamen 1096 Isny und 1183 Irsee als Gründungen der Hirsauer Kongregation, sowie die Klöster in Memmingen und Kaufbeuren, aber das wissenschaftliche und künstlerische Leben in diesen Abteien und ihre Einflüsse auf diesem Gebiete waren lange Zeit unbedeutend¹⁵¹. So stammt auch die besonders theatralische Feier der Kartage, die vor allem in ihrer Descensuszene den Rahmen einer Osterfeier überschreitet und sich bereits sehr einem Spiel annähert, nicht aus einem der im 13. und 14. Jahrhundert noch vermehrten Klöster, sondern wieder aus einer Memminger Bürgerkirche. Das reichsstädtische Memmingen war infolge seiner engen wirtschaftlichen Verbindung mit Augsburg und seiner künstlerischen Blütezeit im 15. Jahrhundert die bedeutendste Stadt des Allgäus. Den übrigen Städten fehlte im ausgehenden Mittelalter sowohl Reichtum wie auch Bedeutung als Voraussetzung zur Entstehung einer Bürgerpassion.

Im folgenden 16. und im frühen 17. Jahrhundert ist es zunächst wieder Memmingen mit seiner Meistersingerschule, dann aber auch der aus Augsburg stammende Meistersinger Daniel Holzmann in Kaufbeuren, die sich des Passionsthemas annahmen. Auch der evangelische Schulmeister Johannes Brummer in Kaufbeuren bemühte sich darum. Von den Niederlassungen der Jesuiten im Allgäu nahm sich nur die in Mindelheim des Passionsspieles und der Prozession im 17. und 18. Jahrhundert an. In den übrigen Orten war die Stellung des Ordens für solche Unternehmungen lange Zeit zu schwach.

Ländliche Volksspiele des Barock finden sich in Sonthofen, Mittelberg, Oberstaufen, Ellhofen, Wald, Oberstdorf und Nesselwang; auch die zwar von den Kapuzinern beeinflusste, aber doch ganz von den Bürgern getragene Passion

zu Immenstadt gehört in diesen Zusammenhang. Weiler mit seiner jesuitisch beeinflussen und vermutlich von einem Pfarrer verfaßten, nicht kompilierten, lehrhaften Barockpassion stellt einen Sonderfall dar. Das älteste Spiel von Waal von 1791 hingegen ist wieder ein Volksspiel in echtem Sinne.

Rationalistisch-historisch ausgerichtete Passionsspiele des 19. Jahrhunderts weist das Allgäu bis zu einem gewissen Grad in der Passion Rittershausens zu Immenstadt und vor allem in der des Ottmar Weiß von Waal aus dem Jahre 1815 auf. Waal hat seitdem eine Parallelentwicklung zu Oberammergau durchgemacht.

Die meisten Passionsspiele endeten im Allgäu, wie überall, mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. In Weiler, wo noch 1828 gespielt wurde, hielten sich die Aufführungen — von der lebendigen Tradition in Waal abgesehen — am längsten.

Diese Allgäuer Passionsspieltradition weicht in ihren großen Zügen nicht von der Entwicklung in anderen Spiellandschaften des süddeutsch-österreichischen Raumes ab. Eine *typisch Allgäuische Passionsspieltradition gibt es daher nicht*.

Schon die spärlichen Belege für das Memminger Passionsspiel von 1460 weichen in nichts von ähnlichen Chronikeintragungen in Augsburg oder Hall ab. Es war eine zweitägige Bürgerpassion, getragen von den Zünften der Stadt, in Versen abgefaßt und sie wurde auf einer flächigen, zweidimensionalen Simultanbühne — möglicherweise unter Beteiligung der bedeutenden Malerfamilie *Strigel* — gespielt.

Größer sind die Abweichungen vom Normalfall bei der Memminger Feier der Kartage, vor allem bei der sonst in dieser Form innerhalb der kirchlichen Feier nicht belegten Descensusszene; doch stellt diese Form auch innerhalb des Allgäus einen Sonderfall dar. Ebenso steht die sogar noch im 19. Jahrhundert lebendige und immer noch streng kirchliche Osterfeier von Immenstadt für diese Spätzeit auch im Allgäu allein da.

Die Passionsspiele der Meistersinger und der evangelischen Schulmeister in Memmingen und Kaufbeuren, die jesuitischen Schuldialoge in Mindelheim und die Passionsaufführungen durch Komödianten im 16. und 17. Jahrhundert weisen, wie aus den spärlich überlieferten Nachrichten über sie hervorgeht, die verschiedenen Tendenzen dieser Übergangszeit auf, freilich nicht in ihren Hochformen, sondern in der Gestaltungsweise der Provinz.

Die Stoffwelt der beiden späten Meistersingerpassionen — in Kaufbeuren 1581, in Memmingen erst 1616 aufgeführt — ist die des geistlichen Spieles im Spätmittelalter, aber man muß sich diese Spiele wohl, wie die Passionen Hans Sachsens und Sebastian Wilds, „protestantisch zugeschnitten, von allem realistischen Beiwerk des 15. Jahrhunderts befreit und an Luthers Bibel angeschlossen ^{1,2}“, denken. Daß sie auch im Aufführungsstil zum Teil noch dem Spätmittelalter verpflichtet waren, zeigt der kirchlich-symbolische Kostümgebrauch bei der Kaufbeurer Passion Daniel Holzmanns.

David Albrechts evangelisches Spiel vom „großen Abendmahl“, 1562 zu Memmingen aufgeführt, zeigt schon im Titel den „Willen zur Begrenzung und Vereinfachung¹⁸³“ gegenüber der Stoffanhäufung spätmittelalterlicher Spiele, während das rhetorische Schulspiel des lateinischen Schulmeisters Brummer, das, zumindest den Bestrebungen seines Verfassers nach, dem Humanismus verpflichtet ist, immer noch eine ganze Welt darzustellen versucht.

Die katholische Richtung im Passionsspiel dieser Zeit wurde durch die deutschen Schuldialoge der Jesuiten in Mindelheim aus den Jahren 1624 und 1625 vertreten, die sich wieder auf einzelne Episoden, „die sieben Wunder beim Tode Christi“ und „Isaaks Opferung“, beschränken.

Zu allen diesen dramatischen Richtungen im 16. und 17. Jahrhundert die auch das Passionsthema behandelten, kommen noch die Komödiantentruppen hinzu, die im Allgäu vor allem für Memmingen 1559 und Kempten 1654 belegt sind. Ihre Aufführungen dürften in stilistischer Hinsicht dem Manierismus zuzurechnen sein.

Dieses bunte Bild dramatischer Passionsaufführungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert beschränkt sich aber im Allgäu — das muß man sich deutlich vergegenwärtigen — auf vier Städte: Memmingen, Kaufbeuren, Mindelheim und Kempten.^{183a}

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts setzen dann die geistlichen Volksspiele auf dem breiten Lande ein. Am frühesten ist ein solches volkstümliches Passionspiel für Sonthofen nachzuweisen. Mit Sicherheit wird dort 1661 schon gespielt und zwar ein Passionsspiel, das zu Hall in Tirol abgeschrieben und nur wenig verändert wurde. Dieses Passionsspiel steht also in direktem Zusammenhang mit dem Tiroler Spielkreis und ist der jüngste von den bis jetzt bekannt gewordenen unmittelbaren Abkömmlingen des Tiroler Passionsspielkreises. Es handelt sich dabei — soweit das bei der mangelhaften Überlieferung erkennbar ist — immer noch um eine im Grunde spätmittelalterliche Passion.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei dem Passionsspiel Sonthofens aus dem Jahre 1724. Immer noch lassen sich hier motivliche und sogar textliche Zusammenhänge mit dem Haller Passionsspiel und allgemein mit dem Spielgut des späten Mittelalters erkennen, aber es kamen nicht nur neue, typische Barockmotive hinzu, sondern dieses Spiel tendiert in seiner Idee und Konzeption von vornherein, dem Wesen einer Barockpassion entsprechend, auf den Gedanken der Erlösung hin. Der dramatische Aufbau, die Personen, die Allegorien, die Sprachgestaltung in Prosa und Vers und die Aufführung sind ganz und gar barockisiert. Der Einfluß des Erbauungsbuches „das Leben Christi“ des Kapuzinerpaters Martin von Cochem ist nicht nur im Motivgut, sondern auch durch wörtliche Übereinstimmungen als sehr bedeutend festzustellen gewesen. Aus der Hirten- und Schäferpoesie des höfischen Theaters wurden Motive und Formen entlehnt und auch der „Genius“, der die Arien bei den stummen Szenen singt, ist eine Figur des Hoftheaters, wie diese „Arien“ selbst, im Versmaß des Alexandriners

geschrieben, dem Barocktheater entlehnt sind. Solche formalen, stilistischen und aufführungsgeschichtlichen Entlehnungen ließen sich bis in Einzelheiten nachweisen.

Gegenüber diesem sehr stark barockisierten Sonthofener Spiel von 1724 scheint in dem ersten Spiel von Waal aus dem Jahre 1791 die Tradition des Mittelalters viel mehr durch. Hier ließ sich ein Zusammenhang mit dem Spätmittelalter — der allerdings nicht auf ein bekanntes Spiel lokalisiert werden konnte — viel deutlicher erkennen. Er wird nicht nur durch Motivgut und Textanklänge gesichert, wie in Sonthofen, sondern auch durch den teilweise noch simultanen, epischen Handlungscharakter des Spieles und durch einzelne ganz und gar mittelalterlich charakterisierte Personen, vor allem Judas und die Teufel. Hier läßt sich behaupten, daß die mittelalterliche Tradition gleichsam das Gerüst bildet, das von einzelnen Barockmotiven und -formen ausgefüllt wird. Die Barockmotive selbst gehen größtenteils, wie in Sonthofen, und zum Teil wieder wörtlich auf das „Leben Christi“ des Martin von Cochem zurück. Durch diese gemeinsame Quelle sind Übereinstimmungen zwischen Sonthofen und Waal gegeben. Das Pilatusurteil z. B. ist beidemale wörtlich aus Cochem übernommen.

Durch diese Abhängigkeit von Pater Cochem gelangten aber nicht nur Motive *barocker* Zeitfrömmigkeit in die Spiele; über seine teilweise aus der Mystik des Mittelalters stammenden Quellen, wie Johannes de Caulibus, die heilige Birgitta, Bonaventura u. a., und die zum Teil von ihr gespeisten Erbauungsschriften wie Ludolf von Sachsen und Walasser hat Cochem viel mittelalterliches Motivgut in sein „Leben Christi“ aufgenommen, so daß sogar auf diesem Wege ein Zusammenhang mit mittelalterlicher Motivtradition gegeben ist.¹⁸⁴

Das Passionsspiel von Waal war mit einem selbständigen Josephsspiel in willkürlicher, ganz und gar undramatischer Weise verbunden. Die Einflüsse des zeitgenössischen Theaters sind an dem Waaler Spiel von 1791 fast ganz vorübergegangen.

Zu den religiösen Volksspielen dieser Art gehören im Allgäu außer Sonthofen und Waal auch die Spiele von Immenstadt, Mittelberg, Ellhofen, Wald, Oberstauten, Oberstdorf und Nesselwang.

Für die Kapuzinerpassion in Immenstadt, die von den Zünften der Stadt getragen wurde, ist die Funktion des Kapuzinerpaters Rudolph der eines beliebigen Kompilators zu vergleichen, wie sie bei den anderen Passionsspielen von den Pfarrherren oder verständigen Bürgern abgegeben wurden.

Die übrigen Spiele fügen sich ganz der bei Sonthofen und Waal geschilderten Art ein; sie waren — hierin bildet Sonthofen für das Allgäu eine Ausnahme — alle in Versen abgefaßt und wurden, mit Ausnahme Nesselwangs und Waals, die an Pfingsten und im Sommer spielten, in der Karwoche aufgeführt. Zumindest für Ellhofen und Wald muß ein Einfluß Pater Cochems angenommen werden.

Soweit diese Spiele mit Prozessionen verbunden waren — in Sonthofen, Mittelberg und Oberstdorf war das der Fall — wurden sie im Anschluß an das Passionsspiel gehalten. Bei den fehlenden Nachrichten für Oberstdorf ist dort das zeitliche Verhältnis von Spiel und Prozession allerdings nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Einen ganz anderen Passionsspieltyp stellt die in eine große Schauprozession eingeschobene und von den Jesuiten beeinflusste Passion in Mindelheim dar. Sie mag — ganz sicher läßt sich das nicht belegen — zu den aus einzelnen Szenen an den Prozessionsstationen entstandenen Passionen gehören. Solche Spiele reihen, ohne besondere verbindende Idee, die Hauptszenen der Passionsgeschichte lose aneinander und sind an dieser Unverbundenheit des Aufbaus meist leicht zu erkennen.

Zur Vervollständigung dieser beiden Typen der Passionsprozession im Allgäu sei noch auf die Kreuzwegprozession von Bidingen¹⁸⁵ bei Kaufbeuren hingewiesen. Dort wurde in der Karwoche auf dem Weg zu dem gut eine Viertelstunde entfernten Kalvarienberg der Kreuzweg szenisch abgehalten. Dreimal fiel Christus unter dem Kreuz nieder. Es wurde die Begegnung mit den Frauen und Veronika dargestellt und ein Kaiphasspieler begleitete den Zug. Dabei wurden an den einzelnen Stationen die Kreuzwegandachten verlesen. Auf dem Kalvarienberg selbst, dessen Rundkapelle eine Grabgruft Christi enthält, stellte man die Kreuzigung dar.

Diese letztgenannte Prozession stellt eine Verbindung von theatralischer Darstellung und Andacht dar. Spiel und Gebet sind zu einer untrennbaren Einheit geworden. Das Besondere dieser Prozession liegt in der völligen Verschmelzung von darzustellendem Stoff mit der Form einer Prozession.

Einen weiteren eigenen Spieltyp stellt die wahrscheinlich von Pfarrer Gaißer geschriebene, mit Sicherheit aber auf einen einzelnen Verfasser zurückgehende, lehrhafte und jesuitisch stark beeinflusste Passion von Weiler mit ihrem komplizierten Handlungsgefüge dar. Sie ist ganz und gar der Typ eines Barockspieles und bedient sich souverän aller barocken Stilmittel. Sie ist der Grenzfall eines geistlichen Volksspieles im Barock.

Eine Besonderheit stellen schließlich die „Postfigurationen“ des Weiler Josephsspieles dar.

Auffallend ist die Tatsache, daß die Benediktiner von Ottobeuren, die im 18. Jahrhundert bis zur Säkularisation, wie die Klöster in Salzburg und Lambach, ein reges Theaterleben entfalteten, das Passionsthema nicht aufgegriffen haben. Ihr einziger Beitrag dazu ist eine Kantate „die Leidensgeschichte Jesu“, die von einem Kapitular verfaßt war und nur einmal aufgeführt wurde.¹⁸⁶

Diese dargestellte reiche Passionsspieltradition des Barock im Allgäu erlebte — von Waal abgesehen — im 19. Jahrhundert eine kurze Nachfolge. Hierher gehört die nach Klopstocks Messias verfaßte, hymnische Passion des geistlichen Rates Sebastian von Rittershausen zu Immenstadt, die aber so wenig volksnah

ist, daß sie nicht fähig war, eine Tradition weiterzuführen. Ganz anders dagegen steht es mit der Waaler Passion des Pfarrers Ottmar Weiß aus dem Jahre 1815. Sie ist gehaltlich schon ein realistisch-historisches Passionsspiel, wie es für das 19. Jahrhundert kennzeichnend ist, aber Pfarrer Weiß bediente sich noch aller Stilmittel des Barock und stand dem Volksempfinden nahe genug, um ein spielbares Werk zu schaffen. Er begründete die Parallelität Waals mit Oberammergau, die im ganzen 19. Jahrhundert seine Entwicklung kennzeichnet. Immer wieder wurde der Waaler Text an Oberammergau orientiert, zuletzt durch Benno Rödel an der Daisenbergerfassung Oberammergaus.

Die letzte Umarbeitung des Waaler Spieltextes durch den Pfarrer Sebastian Wieser 1921 schloß sich allerdings nicht mehr an Oberammergau an. Trotzdem muß sich Waal heute mit den gleichen Textschwierigkeiten auseinandersetzen wie Oberammergau.

Unser in dieser Arbeit entworfenes Bild der Passionsspieltradition im Allgäu bestätigt für die Tradition im gesamten süddeutsch-österreichischen Raume einige erst in jüngster Zeit beobachteten Erkenntnisse.

Auch für das Allgäu konnte das Wiederaufleben der Passionsspieltradition im Barock nicht als völliger Neuanfang, sondern vielmehr als ein Wiederaufnehmen spätmittelalterlichen Motivgutes, manchmal sogar in wörtlicher Form, erkannt werden. Darüber hinaus bewahren solche barocken Spiele noch mittelalterliche Formen im Handlungsaufbau, in der Charakterzeichnung der Personen und in der Simultaneität der Aufführung. Aber auch im Allgäu ist nirgends eine ununterbrochene örtliche Kontinuität vom Mittelalter zum Barock zu belegen.

Filiationsverhältnisse unter den Spielen, wie sie Wackernell für Tirol in philologischer Interpretation feststellte, sind wohl für mittelalterliche Spiele nachzuweisen, im Barock waren die Spiele meist zu sehr lokalisiert, um solche direkten Abhängigkeiten untereinander, im Sinne eines Stammbaumverhältnisses mit Urspiel und Abkömmlingen, aufzuweisen. Ihre Gemeinsamkeiten gehen — im Allgäu ist das sehr deutlich zu beobachten — viel häufiger auf gemeinsam benutzte Erbauungsschriften zurück. Dieser Einfluß der Erbauungsliteratur auf die Spiele gilt auch für das Spätmittelalter, wo die popularisierten Schriften der Mystik einen ungeheueren Einfluß auf die Spiele ausübten. Viele motivliche Übereinstimmungen einzelner Spiele untereinander müssen durch eine solche gemeinsame Quelle, wie z. B. die *Meditationes vitae Christi* des Johannes de Caulibus erklärt werden. In ungleich größerem Maße aber ist ein solcher Einfluß der Erbauungsliteratur auf die Barockspiele anzunehmen. Im Allgäu ist hier vor allem das „Leben Christi“ des Kapuzinerpaters Martin von Cochem von Bedeutung.

Formgeschichtlich wurden diese Barockpassionen von den Ordensbühnen, dem höfischen Theater und der Oper beeinflusst. Sie übernahmen Aufbau, Sprache und Stilmittel wie die Allegorie, die Präfiguration in ihrer barocken und ihrer opernhaften Form, den Chor der Jesuitenbühne aus diesem Theater

der Zeit. Auch motivliche Abhängigkeiten ließen sich feststellen, besonders ein Einfluß bukolischer Elemente und antiker Motive.

Sehr stark war der Einfluß vom Theater der Zeit auf den Aufführungsstil der Passionsspiele. Bühnenformen, Darstellungsstil und Musik wurden daher übernommen.

Aus der Tatsache, daß das religiöse Volksschauspiel sowohl der Tradition des Spätmittelalters, als auch der Zeitfrömmigkeit, der Erbauungsliteratur und dem Theater seiner Zeit in mehr oder minder starkem Maße verpflichtet ist, ergibt sich der *eklektizistische Grundcharakter* dieses geistlichen Volksschauspiels in motivlicher, stilistischer und aufführungsgeschichtlicher Hinsicht.

ANMERKUNGEN

- 1a H. H. Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle 1911
E. Hartl, Das Drama des Mittelalters, sein Wesen und sein Werden, 1937
C. Lange, Die lateinischen Osterfeiern, München 1887
W. Stammler, Deutsche Theatergeschichte, 1925
W. Stammler, Das religiöse Drama im deutschen Mittelalter, 1925
C. Young, The drama of the mediaeval church, Oxford 1933
- 2a Leopold Schmidt, Neuere Passionsspielforschung in Österreich, in: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, Band 2, Wien 1953
F. A. Ackermann, Die Bibliographie von Oberammergau, in: Börsenblätter für den deutschen Buchhandel, Leipzig 1890
- 3a K. Reiser, Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus, Band 2, Seite 118 ff. 1894
- 4a F. J. Ehleuter, Das Allgäuer Volkstheater in alter und neuer Zeit, Kempten 1932
- 5a Alfred Selzer, Das Drama des Barock in Süddeutschland, in: Zeitschrift für deutsche Bildung, 5. Jahrgang, 10. Heft, Oktober 1929, Seite 515.
- 1 Christoph Schorer, Memminger Chronik, Ulm 1660, Seite 24.
- 2 Erhart Wintergärist, handschriftliche Chronik von den Jahren 1448—71 im Stadtarchiv Memmingen.
1460:
„Inn den Osternfeirntagen hielt man ain Osterspül auf dem platz zwischen dem Eichhaus und der metzg: unnd waz das leiden Christi mit vil schönen figuren, unnd reimen, war fast andächtig: Es weret den Montag und

Aftermontag: darzu hatt man ein gerüst gemacht, was 9 (soll das nicht 39 heißen, das Gerüst muß ja auch länger als breit gewesen sein!) bretter lanng, unnd 20 uberzwerch."

- 3 In Frage kommen hier noch die Chroniken von Johann Kimpel (gest. 1474) und Heinrich Löhlin (gest. 1494).
- 4 Daß „Osterspiel“ in älterer Zeit zumeist für Passionsspiel gebraucht wurde, ist bekannt. Einen treffenden Beleg bietet Renwart Cysat, welcher 1480 ausdrücklich hervorhebt, daß die Historie des Passions gemeinlich „Osterspil“ genannt werde.
Vgl. dazu J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele, Graz 1897 Seite 41.
- 5 Heute das zweite, weil die beiden letzten Häuser zusammengebaut wurden. Zunfthaus der Metzger war dieses Haus nach Karl Fackler, Das alte Memmingen, die baugeschichtliche Entwicklung der Stadt Memmingen von der Zeit ihrer Gründung bis zum 30jährigen Krieg, seit 1487 und da Wintergärist nur bis 1471 schreibt, kommt es kaum als „metzg“ in Frage, ganz abgesehen davon, daß unter „metzg“ sicher kein Zunfthaus zu verstehen ist, sondern ein Schlachthaus. In den Chroniken von Christoph Schorer und Tobias Büchele wird der Bau der Metzgerzunft allerdings schon 1454 angegeben.
- 6 Schorer, Chronik, Seite 94.
- 7 H. H. Borchardt, Das europäische Theater, Seite 155.
- 8 Nicht nur ihre Komödien, sie griffen oft hoch; 1739 spielten sie Maria Stuart und Julius Cäsar.
- 9 Aus der Eingabe der Meistersingergesellschaft an den Rat um Spielerlaubnis vom 20. März 1616. Der Akt befindet sich im Stadtarchiv Memmingen.
- 10 Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1934
Hartl, Das Drama des Mittelalters, Leipzig 1937
Lange, Die lateinischen Osterfeiern, München 1887
Young, The drama of the mediaeval church, Oxford 1933
- 11 Vor allem von C. Lange. Er unterscheidet 3 Entwicklungsstufen: Feiern, die nur die Szene der Marien am Grabe enthalten, solche, die um die Wettlaufszene erweitert wurden und endlich die, die neben der Grabszene

die Szene der Erscheinung vor Maria Magdalena haben.
Vgl. dazu auch Carl Young, *The drama of the mediaeval church*.

- 12 Lange, Seite 79 und 171.
- 13 Martin Sontheimer, *die Geistlichkeit des Kapitels Ottobeuren. Von dessen Ursprung bis zur Säkularisation*, Memmingen 1920, Bd. 5, Seite 338.
- 14 Es handelt sich hier um eine *Huldigung* des Kreuzes und nicht um eine Kreuzverehrung im strengen Sinn. Die *adoratio* ist und war nur dem Karfreitag vorbehalten.
- 15 Sontheimer, Band 5, Seite 359.
- 16 Dieser Text wird als bekannt vorausgesetzt und nicht weiter mitgeteilt.
- 17 Sontheimer, Band 5, Seite 362.
- 18 Othmar Wonisch, *St. Lambrecht Osterfeiern und dramatische Zeremonien der Palmweihe*, in: *St. Lambrecht Quellen und Abhandlungen*, Band 1, Heft 1, Graz 1928, Seite 19 unten.
Wonisch zieht zur Darstellung der St. Lambrecht Palmsonntagfeiern die Handschriften A—I heran, wovon die älteste (A) aus dem 12. Jahrhundert noch völlig ohne Rollenaufteilung ist, während bereits B aus dem *Ende des* 12. Jhs. weitgehend dramatisiert ist. Die Handschrift E hingegen aus dem 14. Jahrhundert weist kaum eine dramatische Belebung auf.
Vgl. dazu Creizenach, Seite 55; auch er gibt die früheste ihm bekannte Rollenaufteilung nach Marius Sepet aus dem 12. Jahrhundert an.
Young, *The drama of the mediaeval church*, Seite 90 ff., dagegen gibt *nirgends* eine Rollenaufteilung dieser liturgischen Texte an. Er sieht die theatralischen Elemente in der Form der Prozession, im Mittragen verehrungswürdiger Gegenstände (eines Evangelienbuches, einer Hostie oder eines Kreuzes) als Symbol Christi, die später, allerdings fast ausschließlich in Deutschland, um die Figur des Palmesels vermehrt wurden. Allerdings kennt er *Dialogeinschübe* in die Feier; so findet sich z. B. in vielen französischen Kirchen der Attollite-Dialog bereits am Palmsonntag.
- 19 Die Antiphon „*Collegerunt pontifices*“ ist in der Handschrift B so aufgeteilt, daß 3 Sänger die Antiphon als die Erzähler anstimmen, der Chor, der die Stelle der *pontifices et pharisei* vertritt, singt von „*quid facimus, quia hic homo multa signa facit*“ weiter und das „*Expedi vobis, ut unus moriatur*“

homo pro populo" wird von *einem* Mönch gesungen, welcher so die Rolle des Kaiphas spielt.

Dieselbe Aufteilung gibt Marius Sepet, Bibliothèque de l'école des chartes, Tome Troisième, 28. Jahr, Paris 1867, Seite 11 ff. bereits für das frühe 12. Jh.

- 20 Außer den auch in Memmingen in Rollen aufgeteilten Responsorien und Antiphonen hat diese Feier, abgesehen von dem in Anmerkung 19 beschriebenen „Collegerunt“, auch den Hymnus „Gloria laus“ zwischen Konvent und Sänger aufgeteilt. Er wird während der Prozession zum Kreuz gesungen.
- 21 Der Brauch, einen Palmesel mitzuführen, beschränkte sich hauptsächlich auf Deutschland-Osterreich und das späte Mittelalter.
Young, The drama of the mediaeval church, Seite 94, gibt den Brauch für Augsburg schon zur Zeit des hl. Ulrich an.
Der älteste mir bekannte Palmesel stammt aus Landshut aus dem Jahr 1250 und ist heute in Berlin. Der älteste Palmesel des *Allgäus* dürfte der von *Kempten* aus dem Jahre 1336 sein, den Abt Burkard Burgeck einführte.
- 22 Benno Roth, Die Seckauer und Vorauer Osterliturgie im Mittelalter, in: Seckauer Geschichtliche Studien, Heft 4, Abtei Seckau 1935, Seite 50.
Daß der Gedanke der Rollenverteilung nicht immer klar bewußt war, zeigt die unlogische Aufteilung des „Scriptum est“.
- 23 F. A. Hoeynck, Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg, Augsburg 1889, Seite 216 ff.
Diese Form der Palmfeier ist in den Ritualbüchern Augsburgs vom 13. bis zum 16. Jahrhundert enthalten.
- 24 Anton Dörrer, Bozener Bürgerspiele, in: Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Leipzig 1941, Seite 135.
- 25 Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, Freiburg i. B., 1884² Band 3, Spalte 76.
- 26 Young, The drama of the mediaeval church, Seite 115 ff.
Er nimmt sowohl einen Einfluß der Hostienaufbewahrung am Gründonnerstag, als auch Anregungen durch die adoratio auf die Entwicklung der depositio an.
- 27 Creizenach, Seite 48.
- 28 Young, Seite 112 ff.

- 29 Lange, Seite 31 ff.
- 30 In den Osterspielen besteht hier eine Schwierigkeit: die Höllenfahrt Christi muß, entgegen dem Credo, *nach* seiner Auferstehung dargestellt werden. In Memmingen wird bewußt die Reihenfolge gewahrt.
Vgl. dazu M. Rudwin, Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit, 1915, Seite 14 ff.
- 31 Young, The drama of the mediaeval church, Seite 149 ff.
- 32 Für die dedicatio ecclesiae und die Feier des Palmsonntags ist er schon im 9. Jahrhundert belegt.
Vgl. K. W. Ch. Schmidt, Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters, Diss. Marburg 1915 und
Young, The drama of the mediaeval church, Seite 92 und Seite 103.
Im übrigen ist diese Abfolge nicht streng zeitlich zu verstehen, die Verwendung des 24. Psalms in der Liturgie ist eine vielfältige. Noch in diesem Jahrhundert wurde er z. B. in Oberstdorf am Palmsonntag verwendet und heute noch dient der Vers 7 als Graduale am Mittwoch nach dem 3. Adventssonntag.
- 33 Abgedruckt bei C. Lange, Seite 40.
- 34 Julius Schwietering, Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels, in: ZfdA LXII. Band, Berlin 1925, Seite 11.
- 35 In der Diözese Augsburg hat sich der Gesang des Attollite und das Pochen mit dem Prozessionskreuz an die Kirchentüre bis in unser Jahrhundert erhalten.
Vgl. dazu Hoeynck, Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisth. Augsburg, Er gibt das Entstehen der Descensuszene in Augsburg unter Bischof Peter 1453 an.
- 36 Abgedruckt im Decreta authentica Congregationis Sacrorum Rituum, Rom 1898—1927, Seite 440.
- 37 Außer für die Descensusfeiern in Memmingen und Innichen ist ein „Imago Resurrectionis“ noch für die Feier von Prüfening aus dem 15. Jahrhundert belegt.
Young, Seite 161, erwähnt es als Besonderheit: „For use in the Elevatio is placed in the sepulchre, before the participants arrive, a third object, the Imago Resurrectionis.“
- 38 Anton Birlinger, Volksthümliches aus Schwaben, Freiburg 1862, Band 2, Seite 81.

39 Abgedruckt bei Hartl, Band 2, Seite 36.

40 Alois Schmid, Lehrer und Chronist zu Immenstadt, veröffentlichte eine Anzahl heimatgeschichtlicher Aufsätze im „Oberländer Erzähler“, der Heimatbeilage zur Immenstädter Zeitung. Oberländer Erzähler, Nr. 27, 1885, Seite 108.

41 A. Schmid hat die deutsche Übersetzung wiedergegeben. Die lateinische Originalfassung konnte nicht aufgefunden werden, sie scheint aber durch den von Schmid angeführten Text deutlich hindurch.

42 In Kaufbeuren drang der Protestantismus 1524 ein; 1545 war die Stadt bereits nahezu ganz evangelisch.

H. Vasterling, Das Theater in der freien Reichsstadt Kaufbeuren, Seite 5, nimmt an, daß es sich bei dieser Agentengesellschaft geradezu um eine Einrichtung zur Befestigung des evangelischen Glaubens handelte.

43 Hörmannsche Chronik im Stadtmuseum Kaufbeuren 1/641:

„1586 am Aftermontag in der Osterfeyer, haben die Kaufbeurer Bürger die Passion Christi auf dem Theater aufgeführt, dazu der lateinische Schulmeister Johannes Brummer den Aufsatz gemacht.“

Desgleichen die Geyerhaltersche Chronik (St. Chron. I, 462).

44 Die Apostelgeschichte Brummers fand Aufnahme in Gottscheds „Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“, Leipzig 1757, Seite 132.

Im Deutschen Museum vom August 1776 wird sie als ein „ungeheuer großes deutsches Schauspiel des 16. Jahrhunderts“ beschrieben.

45 Vasterling, Seite 7.

46 Die große Zahl der Mitwirkenden, der Wagen, der für den Kämmerer der Königin von Äthiopien verlangt wird und eine szenische Anweisung im IV. Akt, 12. Szene „Paulus tritt im Lager der Kriegsknechte auf die *Staffel*“ macht dies wahrscheinlich.

47 Ratsprotokoll Kaufbeuren von 1581, Band 4, Heft 3, fol. 80b.

48 Die theatralischen Erfolge in Kaufbeuren wirkten sich als konfessioneller Kampf um die Vorherrschaft auf dem Theater aus; im 18. Jahrhundert begannen die Jesuiten wieder eine Rolle auf dem Theater zu spielen. Daß sie bei der „Konkurrenz“ zuschauten, war ein so besonderes Ereignis, daß

es ins Gedenkbuch aufgenommen wurde. Vgl. dazu Vasterling, Das Theater in der freien Reichsstadt Kaufbeuren.

- 49 H. H. Borchardt, Das europäische Theater
J. Maassen, Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland, 1929
- 50 M. Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 1914
A. Köster, die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts, 1920
E. Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seine volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert, 1903
- 51 W. Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutsch. Zunge, 1923
J. Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang 1555 bis zum Hochbarock 1665, 2 Bde., 1930
- 52 Friedrich Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes.
- 53 Wenn im weiteren von Barock gesprochen wird, so ist damit im Sinne des süddeutschen Volksbarock die Zeit von 1600 bis etwa 1800 begriffen.
- 54 H. Moser, Das altbayerische Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Bayerischer Heimatschutz, 24. Jahrgang, 1928, Seite 72.
- 55 J. E. Wackernell, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, LVIII. Jahrgang, CXII. Band, Braunschweig 1904, Seite 130.
- 56 Abgedruckt bei J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Graz 1897
- 57 A. Dörner, im Verfasserlexikon „Die deutsche Literatur des Mittelalters“, hrsg. von Karl Langosch, Band 3, Berlin 1943, Stichwort: Passionsspiele.
- 58 Karl Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1853, Seite 288 ff.
- 59 Heinzel, Excurs über den Mythos von den vier Töchtern Gottes, in: ZfdA XVII. Band, Seite 43 ff.

- 60 In den kanonischen und apokryphen Evangelien ist dieses Motiv nicht enthalten. So wird Johannes de Caulibus (bezw. in älteren Schriften irrümlich Bonaventura) meist als „Erfinder“ angesehen.
Vgl. dazu: K. Tscheuschner-Bern, Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII. Band, Berlin 1904.
- 61 Wolfgang Stammer, Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter, Sp. 805.
- 62 J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Graz 1897, Seite 208 ff.
- 63 H. Stahl, Pater Martin von Cochem und das „Leben Christi“, Bonn 1909, Seite 101 ff.
- 64 Es gibt sogar ein eigenes Barockschauspiel, das dem Abschied Jesu von seiner Mutter gewidmet ist:
Jonas Stainhauser, Tragedi von der traurigen Uhrlaubnehmung Christi. Das Spiel wurde im 17. Jahrhundert in Weilheim aufgeführt.
Vgl. H. Moser, Neues zur Geschichte des Volksschauspiels in Weilheim, Schongau und Diessen, in: Volksheimat, Band 14, München 1938, Seite 403 f.
- 65 Cochem, Das große Leben Christi, Band 1, 94. Kapitel, Seite 876.
- 66 H. Stahl, Seite 98.
- 67 H. Moser, Zwei Inntaler Passionsspiele, in: Das bayerische Inn-Oberland, 15. Jahrgang, August 1930, Nr. 8.
- 68 J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Seite 220.
- 69 Cochem, Band 2, 30. Kapitel, Seite 327.
- 70 H. Stahl, Seite 167, Anmerk. 3.
- 71 Martin de Voß, Antwerpen 1531 – 1603 schuf nach den apokryphen Urteilsfunden in Aquila (Ende des 16. Jhs.) und Vienne (um 1511) eine Bildkomposition des Pilatusurteils, die kanonisch geblieben ist und immer wieder kopiert wurde.
Abgebildet bei R. Berliner, Das Urteil des Pilatus, Seite 131.
- 72 Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte, Berlin 1914

73 Die Farbe der Kleidung Christi war im Mittelalter, soweit er nicht in einer Dalmatika auftrat, fast immer *rot*, die Farbe des Blutsymbols. Im Barock erscheint er in verschiedenen Farben.

In satirischer Überspitzung erfahren wird das durch *Anton Buchers* in polemischer Absicht geschriebenen „Entwurf einer ländlichen Charfreitagsprozession sammt einem gar lustigen und geistlichen Vorspiel zur Passionsaction“, hrsg. von einem Ordenspater, 1782, Bibliotheca Carmeli Straubingani, Sign. Lit. 75/79 A 27.

In dieser fingierten Prozession ist die Rede von dem *blauen* Herrgott der Gefangennahme, dem weißen der Verspottung, dem rosenfarbenen, dem rubinfarbenen Herrgott der Geißelung, dem braunen der Kreuzziehung und dem schwarzen Herrgott im Grab.

Tatsächlich mag durch die Prozessionen, in denen ja für jede Szene ein eigener Christusdarsteller mitging, der sich natürlich deutlich von den anderen unterscheiden mußte, der Gebrauch der verschiedenen Farben in der Kleidung Christi auch in die Spiele gelangt sein.

Auch in den farbigen Bilddarstellungen der geheimen Leiden ist Christus immer *blau* gekleidet. Vgl. dazu F. Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes, Seite 330.

74 Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte.

75 Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte.

76 L. Dürrwanger schreibt in seinem Aufsatz „Volks- und Laienspiele in Sonthofen“ erschienen im Allgäuer Anzeigenblatt Nr. 236, Immenstadt 1944: „Doch wurde der überspannten Schaulust der damaligen Bevölkerung dadurch ein Riegel vorgeschoben, daß diese religiösen Volksschauspiele an all den verschiedenen Orten jeweils am gleichen Tag stattfinden mußten, um die bereits eingerissene Wanderung der Gaffer von einem zum anderen Spielorte zu unterbinden. Dadurch blieben damals die Spiele lokalisiert.“ Dürrwanger nimmt also offensichtlich an, daß jedes Jahr gespielt wurde; in der Festschrift für die 500 Jahrfeier des Marktes Sonthofen, Immenstadt 1929, heißt es demgegenüber:

„Außer in Immenstadt fanden in der Karwoche bis zum Beginn unseres Jahrhunderts auch in Oberstaufen, Sonthofen und Oberstdorf Passionsspiele statt, und zwar gewöhnlich so, daß diese Ortschaften in ihren Jahresspielen miteinander abwechselten.“

77 F. Baumann, Geschichte des Allgäus, Band 3, Seite 611.

78 Hauptstaatsarchiv München, Hochstift Augsburg, Akt 6785

- 79 Es ist die tatsächliche mittelalterliche Richtstätte von Sonthofen gemeint, wo einst der Galgen gestanden hatte; der Gedanke des Kreuzwegs spielt also stark mit herein.
- 80 Johannes geht neben Maria, nicht Joseph, wie Dürrwanger irrtümlich annimmt.
Vgl. L. Dürrwanger, Volks- und Laienspiele in Sonthofen, in: Allgäuer Anzeigenblatt Nr. 236, Immenstadt 1944
- 81 Mindelheim gehört genau genommen schon nicht mehr zum Allgäu, liegt aber so dicht an der Grenze, daß ich glaube, seine Behandlung nicht umgehen zu dürfen.
- 82 Johannes Müller, Das Jesuitendrama, Augsburg 1930, Seite 6.
- 83 In Mindelheim wurde von den Jesuiten z. B. gespielt:
1656 Gonsalvus Sylvera S. J. (1526—1561), 1662 Verehrung des Monatspatrons als Pforte des Heiles, 1667 Crispus, der Sohn Constantins gest. 326, 1670 Johannes Gualbertus (Bekehrung), 1673 Wilhelm von Aquitanien, 1677 Sigismund, 1689 Jap. Martyrer, 1690 Heinrich (ein Beispiel der Vorsehung), 1693 Daniel Prophet, 1707 Leobardus, 1715 Juvenis Aegyptius, 1716 Jovinianus, Kaiser.
Vgl. dazu J. Müller, Band 2.
- 84 Historia Collegii Mündelheimiensis, zwei handschriftliche Bände in lateinischer Sprache im Stadtarchiv Mindelheim, R 5 a und b.
- 85 Geschichte des Collegiums zu Mindelheim, handschriftlich in deutscher Sprache im Stadtarchiv Mindelheim II R 8.
- 86 Die Rechnungen des Pfarrarchivs Mindelheim waren mir nicht zugänglich; soweit sie Hinweise auf die Passion und die Prozession geben, hat sie F. Zoepfl, Die Feier des Karfreitags im Mindelheim des 17. und 18. Jahrhunderts, im Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, 30. Jahrgang, 1917, veröffentlicht.
- 87 Hist. Coll. Band 1, Seite 49 und Geschichte des Collegiums zu Mindelheim unter 1619
- 88 Hist. Coll. Band 1, Seite 66.
- 89 Hist. Coll. Band 1, Seite 72 und Geschichte des Collegiums zu Mindelheim unter 1625

90 Hist. Coll. Band 1, Seite 115.

Der Einschnitt des Jahres 1659 wird sehr stark hervorgehoben; schon im Index heißt es „Procehsio Die Parasceves *initium coepit*“, in Analogie zur Entwicklung an anderen Kollegien darf aber doch geschlossen werden, daß die Bußprozession in die Schauprozession mündete und 1659 also kein gänzlicher Neubeginn der Karfreitagsprozession anzunehmen ist.

91 Quelle für diese Bußprozession ist die bei F. Zoepfl, Die Feier des Karfreitags im Mindelheim des 17. und 18. Jahrhunderts mitgeteilte Kirchenordnung von 1651, wo es heißt „undt wirdt zwischen liecht die buessproceßion gehalten.“

92 Wurde die Prozession von der lateinischen Studentenkongregation veranstaltet, so war der Weg umgekehrt und die Prozession nahm von der Jesuitenkirche ihren Ausgang.

93 Die Verwendung von Wagen, wie überhaupt die Vorliebe für lebende Bilder, mag durch die niederländischen Einflüsse, die die Jesuiten in ihrer Frühzeit aufgenommen hatten, erklärbar sein.

Von Wagen ist in Mindelheim bereits 1659 die Rede „Collegio donata duo viri plaustra“ Hist. Coll. Band 1, Seite 115.

94 Kaiser Heraklius konnte der Legende nach das von ihm 628 von den Persern wiedereroberte Kreuz Christi, das einst die Kaiserin Helena aufgefunden hatte, erst dann durch die Tore Jerusalems in die Stadt tragen, als er ein Bußgewand an Stelle seiner prächtigen Kleider angelegt hatte. Er ist in den Karfreitagsprozessionen des Barock, wie die Kaiserin Helena, sehr beliebt. Vgl. dazu F. Hacker, Karfreitags-Prozessionen in Bayern vor der Aufklärung, in: Das Bayerland, 24. Jahrgang, Nr. 26, 29. März 1913

95 Das Spiel wird zuerst in den Rechnungen der Corporis Christi Bruderschaft von 1718 erwähnt, wo es von ihm als von einer selbstverständlichen Einrichtung heißt, „2 fl. dem Chorregenten für das Charfreitagsspiel 1717“. (Der Chorregent scheint dieses Spiel einstudiert zu haben.)

96 Pfarrarchiv Mindelheim, Rechnungen der lateinischen Kongregation von 1757–1794.

97 Leo Wilz, Der Kampf gegen die geistlichen Spiele in Bayern, in: Bayerischer Heimatschutz, 27. Jahrgang 1931, Seite 81.

98 Martin von Deutinger, Das Passionsspiel in Oberammergau nebst geschichtlichen Notizen über die Passionsspiele in Bayern überhaupt, München 1851

- 99 A. Dürrwächter, Passionsspiele auf dem Jesuiten- und Ordenstheater, in: Hist.-polit. Blätter für das kath. Deutschland, 126. Band, München 1900, Seite 551.
- 100 Vgl. dazu Angelikus Eberl, Die Geschichte der bayrischen Kapuziner-Ordensprovinz, Freiburg 1902, Seite 496 ff.
- 101 Diese Jahresrechnungen finden sich im Stadtarchiv Immenstadt; Herr Dr. Moser hat mir seine Auszüge daraus liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt. Demnach wurde den Passionsspielern in den Jahren: 1701, 1716, 1739 40, 1740 41, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1752, 1753, 1754, 1756, 1758, 1759, 1764, 1765, 1767, 1770, 1772, 1774, 1775 aus der Stadtkasse Geld, meist 3 fl., zur Verfügung gestellt.
- 102 Auch sie befinden sich in Immenstadt!. In den Landschaftsrechnungen ist nicht ausdrücklich von Immenstadt die Rede, es werden nur „allhiesige Paßionsspihler“ von „denen zu Stauffen“ unterschieden, nachdem aber Immenstadt der Hauptort der Grafschaft Königsegg-Rothenfels war und die meisten Spieljahre der Landschaftsrechnungen mit denen der Stadtrechnungen übereinstimmen, darf man mit großer Wahrscheinlichkeit die Zuwendungen für Immenstadt annehmen, zumal von einem Passionsspiel in irgend einem kleinen zur Herrschaft Rottenfels gehörigen Dorf nichts bekannt ist.
Die Jahreseintragungen der Landschaftsrechnungen ergänzen die Spieljahre der Stadtrechnungen für folgende Jahre:
1720, 1721, 1722, 1723, 1726 27, 1734 35.
- 103 Die Verse überliefert A. Schmid im Oberländer Erzähler Nr. 32, 1886 „Das Passionsspiel zu Immenstadt“.
K.A. Reiser hat diesen Aufsatz in seine „Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus“, Kempten 1895, Band 2, Seite 118 übernommen. Auf diesem Aufsatz beruht die ganze Kenntnis des Immenstädter Passionsspieles. Schmid gibt neben den Versen aus dem Gedächtnis und den Beschreibungen alter Leute eine genaue Inhaltsangabe des Passionsspieles, die aber die Passion des Kapuzinerpaters Rudolph mit der des Herrn von Rittershausen vermischt und völlig unbrauchbar ist.
- 104 Die Verse sind gedächtnismäßig überliefert und erst 1886 von A. Schmid aufgezeichnet worden.
- 105 Nach der handschriftlichen Chronik der Stadt Immenstadt aus dem Ende des 19. Jhs. (im Stadtarchiv Immenstadt) Band 4, Seite 131.

- 106 Bei A. Eberl, Die Geschichte der bayrischen Kapuziner-Ordensprovinz, Freiburg 1902, wird ein Pater Rudolf, Superior von Lindau im Zusammenhang mit der Gründungsgeschichte des Klosters in Immenstadt um die Mitte des 17. Jahrhunderts erwähnt; eine Identität dieses Paters mit dem Verfasser des Immenstädter Passionsspieles wäre möglich, ist aber durch nichts zu beweisen.
- 107 Vgl. dazu die Abbildung bei H. H. Borchardt, Das europäische Theater, Seite 179.
- 108 Der Text liegt im Museum Burgau, Nr. 1280.
- 109 Wie nahe dieser Gedanke der Zeit lag, zeigt ein Brief des Oberstdorfer Pfarrers Th. Jäger vom 14. Januar 1798 an den Landammann Schaflitzl in Sonthofen, der eine Stellungnahme zur Passionsaufführung in Oberstdorf enthält, deren erster Punkt lautet:
 „Hinsichtlich dessen wäre meine unmaßgeblichste Meinung und zugleich, untertänigste Bitte: daß darf
 a) auf keine andere Weise die Reden und Geschichte Jesu auf dem Theater vorgestellt werden, als wie sie Herr *Klopstock* in seinem Werk, *Messias* genannt, verfaßt hat.“
 Abgedruckt bei H. Zirkel, Der Kampf um das Oberstdorfer Passionsspiel, in: Oberstdorfer Gemeinde- und Fremdenblatt, 20. 1. 1934
- 110 Chronik der Stadt Immenstadt, Band 2, Seite 36.
- 111 Staatsarchiv Neuburg a. D., Bezirksamt Sonthofen Akt 540.
- 112 F. J. Fhleuter, Das Allgäuer Volkstheater in alter und neuer Zeit, Kempten 1932; der Abschnitt über Mittelberg ist nach den Angaben Alfons Köberles verfaßt.
- 113 Georg Baumeister, Das Bauernhaus des Walgaues und der Walserischen Bergtäler Vorarlbergs, München 1913, Seite 87 f.
- 114 Auszüge aus dem Komödienbuch des Baltus Schugg, das verloren gegangen ist, teilt Alfons Köberle bei Ehleuter, Allgäuer Volkstheater, mit.
- 115 Nach J. Groß, Die Allgäuer Alpen, Seite 97 wurde 1808 zum letztenmal gespielt. Nachdem er aber keine Quelle für diese Behauptung angibt, muß man wohl bei 1806 bleiben.

116 Vgl. dazu:

Adalbert Sikora, Volksschauspiele in Vorarlberg, in: Archiv für Geschichte und Landeskunde Vorarlbergs, Nr. 1 und 2, 4. Jahrgang, 15. August 1907
F. Hörburger, Dramatisches aus Vorarlberg, in: Archiv für Geschichte und Landeskunde Vorarlbergs, Nr. 12, 4. Jahrgang, 15. Juli 1908

A. Helbok, Volkskunde Vorarlbergs, in: Heimatkunde von Vorarlberg, Heft 8, 1927

117 Johann Georg Prugger, Notarium

Veldkirch, Das ist Historische Beschreibung der Loblichen, vor dem Arlenberg gelegnen Statt Veldkirch, getruckt zu Veldkirch bey Johann Baptista Hummel, MDCLXXXV.

118 Es handelt sich um Graf Rudolf III. von Montfort (1346—1390), den Sohn Hugos I. von Montfort-Tosters, der zusammen mit seinem Bruder nach dem Tode seines kinderlosen Oheims Ulrich von Montfort (gest. 1350) die Montfortsche Herrschaft mit Gewalt an sich genommen hatte. 1375 verkaufte dieser wiederum kinderlose, „gar fröliche“ Rudolf seine Herrschaft an Habsburg; aber erst bei seinem Tode 1390 trat dieser Vertrag in kraft.

119 Vor allem Herr Dr. H. Moser machte, nach mündlicher Mitteilung, diese Beobachtung für das bayerische Gebiet.

120 Selbstverständlich ist es möglich, daß die Spieltradition in Oberstaufen viel weiter zurückreicht und die Oberstaufener lediglich in diesem Jahr 1745 auf den Gedanken gekommen sind, sich nach dem Beispiel Immenstadts von der Herrschaft einen Spielbeitrag geben zu lassen; jedoch fehlen hierzu alle Anhaltspunkte. In den Jahrgängen 1746/47 und 1748/49 sind wieder nur, ohne Unterscheidung, „Comoedianten wegen des Paßions Spill“ genannt, erst 1751/52 werden wieder ausdrücklich die Staufener angeführt; ebenso erscheinen sie 1757/58; 1760/61 heißt es „denen Stauffischen Comoedianten wegen verndigen (vorigsjähri-gen) Paßions Spihl 3 fl.“. 1763/64 werden sie wieder angeführt. 1766/67 heißt es „denen Stauffischen Paßionsspihlern wegen dem anno 1766 produzierten Paßion durch den Gerichtsamman 3 fl.“ Erst wieder 1779/80 findet sich nach einem Hinweis auf Staufen der Eintrag: „wegen dortiger Paßions Comoedie 3 fl.“.

121 Staatsarchiv Neuburg a. D., Bezirksamt Sonthofen, Akt 914.

122 Mitgeteilt von Alois Schmid, Bilder aus dem Allgäu, Kempten 1901, Band 4, Der Markt Staufen, Seite 57 ff.

123 Leopold Schmidt, Das deutsche Volksschauspiel, Berlin 1954, Seite 64 und Anmerkung 37.

124 Leopold Schmidt, Thierseer Passionsspiele 1799—1935, in: Wiener Neueste Nachrichten, 25. Jahrgang, 1935, Seite 2.

125 Buind kommt aus mhd. biunte, biunt, biunde = freies, besonderem Anbau vorbehaltenes und eingehegtes Grundstück.

126 In Staufeu war bis 1812 ein Kollegiatstift mit 6 Chorherren und einem Probst.

127 L. Schmidt, Deutsches Volksschauspiel, Seite 84 und Anmerkung 52.
Die Verse lauten:

Ich bin der Judas Ischarioth,
Der verraten will unsern Gott,
Der verraten will Jesu Christ,
Der für uns am Kreuz gestorben ist.

Vgl. zum Problem des Anachronismus auch Schmidt, Seite 80 unten:

„in Marias Behausung hing eine Schwarzwälderuhr“. Solche Anachronismen sind in der Volkskunst allgemein; so findet sich in süddeutschen Krippen im Stall der Geburt das Kreuz oder in den „Kraxen“ zum Kind eilender Händler Kruzifixe und Hinterglasbilder, ganz zu schweigen von der allgemeinen „Übersetzung“ solcher Krippen in die Umgebung und Tracht der Gegenwart.

128 Ein Wetteifer der Staufener mit Immenstadt liegt bei den Herrschaftsverhältnissen, nach denen beide Orte zur Herrschaft der Grafen von Montfort, Königsegg-Rottenfels gehörten, wobei Immenstadt der Hauptort war, sehr nahe. Ein Vergleich ist bei den beschränkten Überlieferungsverhältnissen nicht möglich.

129 Staatsarchiv Neuburg a. D., Bezirksamt Sonthofen, Akt 914.

130 Für die Verfasserschaft Pfarrer Gaißers spricht auch eine von A. Sikora, Volksschauspiele in Vorarlberg, in: Archiv für Geschichte und Landeskunde Vorarlbergs, 1907 mitgeteilte Eingabe um Spielerlaubnis für Weiler vom 18. Juli 1797, die sich 1907 im Stadthalterei-Archiv zu Innsbruck befand und nach der Mitteilung des Landesregierungsarchivs Innsbruck Abt. IV b vom 5. März 1957 im letzten Krieg durch Bombardierung von Archivbeständen vernichtet wurde.

In dieser Eingabe Joh. Georg Wögetes heißt es u. a. daß „diese Passionskomödie keine von einem Schulmeister oder Pedanten, sondern von einem

hiesigen gelehrten und einsichtsvollen Pfarrer schon ehemals verfaßtes, nunmehr in ein reineres Deutsch übersetztes Theaterstück sei". . .

- 131 Michael Raich, Geschichte des Marktes Weiler im Allgäu, in: Westallgäuer Heimatblätter, Band 3, Nr. 12 und 13, Dezember 1928 und Januar 1929
- 132 Besitzer ist Dr. Anton Maier, Lehrer in Ellhofen bei Weiler.
- 133 Vgl. dazu J. Müller, Jesuitendrama, Band 1, Seite 69 und Band 2, Seite 122. Philotheadramen wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in fast allen für ein Studium Pfarrer Gaisers naheliegenden Städten gegeben.
- 134 Müller, Jesuitendrama, Band 1, Seite 8.
- 135 Müller, Jesuitendrama, Band 1, Seite 16 unten.
- 136 So die Eingabe vom 18. Juli 1797 an das Gubernium in Innsbruck die A. Sikora (vgl. meine Anmerkung 130) mitteilt; dieses Gesuch wurde abgewiesen. Eine weitere Eingabe vom 1. Februar 1804, bei M. Raich angeführt, nach Bregenz wurde am 20. Februar genehmigt.
- 137 Vgl. dazu auch die Passion von Neumarkt (Oberpfalz), mit Textproben beschrieben bei August Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Österreich-Ungarn, Leipzig 1880, Seite 464.
- 138 Cochem, Band 1, Kapitel 89, Seite 823.
- 139 Cochem, Band 2, Kapitel 32, Seite 351 ff.
- 140 z. B. im Augsburger Passionsspiel.
- 141 Vgl. dazu Klopstocks Messias, 8. Gesang, 163. Vers: Ihr flüchtiges Mitleid war nur sinnlich; nicht edel, nicht Mitleid der Seele!
- 142 M. Raich, Geschichte der Herrschaft Ellhofen, in: Westallgäuer Heimatblätter, Nr. 36, Band 1, Dezember 1923.
- 143 Wilhelm Heinrich Riehl, Land und Leute, Stuttgart 1861, Seite 270.
- 144 A. Haider, in: Blätter des Bayer. Landesvereins für Familienkunde, 13. Jahrgang, 1935, Nr. 1—3, Seite 22.

- 145 Abgedruckt bei Josef Lautenbacher, Ein alter Passionstheaterzettel, in: Diözesan-Archiv von Schwaben, 2. Jahrgang, 1885, Nr. 2, Seite 15 f.
- 146 Vgl. oben Seite 56.
- 147 F. Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes, Seite 325.
- 148 Die Abbildung ist Zoepfl entnommen.
- 149 Schöllanger Chronik unter 1797
- 150 Abgedruckt aus den „Akten des Ordinariats-Archivs, Augsburg“, die mir, da sie noch immer verlagert sind (Mitteilung des bischöflichen Ordinariats Augsburg vom 13. März 1956), nicht zugänglich waren, bei H. Zirkel, Der Kampf um das Oberstdorfer Passionsspiel, in: Oberstdorfer Gemeinde- und Fremdenblatt, 30. Januar 1934
- 151 Akt Hochstift Augsburg, Staatsarchiv München, Nr. 6785.
- 152 K. Reiser, Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus, Band 2, Seite 124 teilt mit, daß sich Bruchstücke des Oberstdorfer Textes in seinem Besitz befinden. Nachforschungen danach im Reiser-nachlaß, der im Stadtarchiv Kempten aufbewahrt wird, waren ergebnislos.
- 153 Schöllanger Chronik unter 1673
- 154 Das Gesuch, das ich selbst nicht einsehen konnte, ist in der maschinengeschriebenen Chronik von Nesselwang wiedergegeben, die von dem Heimatpfleger von Sonthofen L. Dürrwanger unter Mithilfe von H. Fichtel, Nesselwang, verfaßt wurde.
- 155 Brief des Nesselwanger Pfarrers vom 20. November 1798 an den Fürstbischof Clemens Wenzeslaus. Abgedruckt aus den „Akten des Ordinariats-Archivs, Augsburg“ bei H. Zirkel, Der Kampf um das Oberstdorfer Passionsspiel.
- 156 Leider konnte ich diesen Text nicht einsehen. Es war mir nur eine genaue Abschrift dieses Textes aus dem Besitz Herrn Hans Schweglers, Waal, zugänglich.
- 157 Heinzel, Excurs über den Mythos von den vier Töchtern Gottes, in: ZfdA XVII. Band, Seite 43 ff.

- 158 Seite 37.
- 159 Cochem, Band 2, Kapitel 72 „Von dem guten Hirten“, Seite 746.
- 160 Vgl. dazu die Gegenüberstellung der Texte Cochems und Spees bei H. Stahl, Pater Martin von Cochem und das „Leben Christi“, Bonn 1909, Seite 62 ff.
- 161 Nur aus einem Spiel in Rötj in der Oberpfalz ist mir eine solche Szene bekannt; wahrscheinlich darf man auch für dieses Spiel Cochem als Quelle annehmen.
- 162 Cochem, Band 1, Kapitel 91, Seite 839.
- 163 Hier kommt vor allem das 61. Kapitel der *Meditationes Vitae Christi* des Johannes de Caulibus in Betracht, der diese Abschiedsszene zuerst beschreibt. In Frankreich und in Italien ist die Abschiedsszene schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts üblich.
- 164 Cochem, Band 2, Kapitel 2, Seite 10 und Kapitel 3, Seite 20.
- 165 Leopold Schmidt, Zur Innengeschichte der deutschen Passionsspiele, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, Band 3, München 1938, Seite 211–231.
- 166 Rudolf Berliner, Das Urteil des Pilatus, in: *Die christliche Kunst*, Nr. 30 (1933/34), Seite 128 ff.
- 167 So im Donaueschinger Passionsspiel (V. 3882 ff.), im Egerer Fronleichnamsspiel (V. 7501), im Erlauer V. Spiel (V. 442–45), im Redentiner Osterspiel (V. 582), im Wiener Osterspiel (S. 305).
- 168 J. E. Wackernell, *Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol*, Graz 1897, Seite 210 ff.
- 169 H. Stahl, Pater Martin von Cochem, Seite 59 und 101 ff.
- 170 Ein Freskenzyklus der Passionsgeschichte in dem Bergkirchlein St. Michael zu Waalhaupten, einem 3 km von Waal entfernten Dorf, der in den 30iger Jahren aufgedeckt wurde und aus dem 16. Jahrhundert stammt, könnte eine solche Annahme in einigen Punkten unterstützen. (Mehrere verschiedene Szenen haben einen gleichen, sehr bühnenmäßig wirkenden Hintergrund usw.) Als sicheres Beweismaterial kommt er nicht in Frage.
- 171 Die Annahme eines solchen Pestgelübdes wird immer durch den Hinweis auf den heute noch in der Pfarrkirche erhaltenen Pestkarren zu erhärten

versucht. Er beweist aber nichts weiter, als die Tatsache, daß im 17. Jahrhundert (1632) die Pest auch in Waal herrschte. Von da bis zu einem Spiegelgübbe ist ein weiter Weg.

- 172 1809 kamen das Innviertel und Tirol vorübergehend wieder an Bayern. In diesen vordem österreichischen Ländern waren in dieser Zeit die Spiele nicht verboten gewesen und um die Tiroler nicht noch mehr zu verbittern, gestattete man die Spiele auch weiterhin. Da ein solches Verhalten gegenüber den Altbayern und dem an Bayern gefallenem Teil Schwabens nicht zu rechtfertigen war, wich König Max von der bisher geübten konsequenten Haltung ab und genehmigte 1811 die Aufführung der Passion in Oberammergau. Diese Ausnahme löste einen Sturm von Petitionen aus und so wurde 1815 auch den Waalern ihre Passionsaufführungen erlaubt.
- 173 Vgl. zur Person Pater Ottmar Weiß':
Martin von Deutinger, *Beyträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München-Freising*, München 1851
und:
Text des Oberammergauer Passions-Spiels, hist. krit. Ausgabe umfassend den Urtext von Pater Ottmar Weiß und den vollen Variantenapparat für die Umformung durch J. A. Daisenberger, hrsg. von Otto Maußer, München 1910.
- 174 Für Thaining schrieb O. Weiß allerdings keinen Text mehr, sondern überließ ihnen zur Abschrift den Text von Oberammergau.
Vgl. dazu Tassilo Stricker, *Der Passionstext der Thaininger*.
- 175 Sie wurde von einem Besucher der Spiele von 1815, dem Kaufmann Andreas Schropp gezeichnet (am 26. 7. 1815) und ist heute im Stadtmuseum Kaufbeuren, Handschrift 188, Seite 126; in: *Deutsche Gaue*, Band 20, 1919, Seite 12 ist die Skizze veröffentlicht.
- 176 Karl Trautmann, *Oberammergau und sein Passionsspiel*, in: *Bayerische Bibliothek*, Band 15, Bamberg 1890
- 177 Walter Klemm, *Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobeuren*, München 1938
- 178 Otto Maußer, *Text des Oberammergauer Passions-Spiels*, hist. krit. Ausgabe, München 1910
- 179 Elynor Eichert, *Das geistliche Spiel der Gegenwart in Deutschland und Frankreich*, Berlin 1941

180 Es soll hier nicht untersucht werden, ob die im allgemeinen sehr überschätzte Einwirkung der Spiele auf die bildende Kunst zu Recht angenommen wird. Seit A. Springer in seinem Aufsatz „Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters“ in: Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Band 5 diese These zuerst aufstellte, wurde sie mehr oder minder heftig vertreten. Die neueste Forschung steht dieser Anschauung mit mehr Zurückhaltung gegenüber.

Vgl. dazu Wolfgang Stammer, Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter, in: Deutsche Philologie im Aufriß, 24. Lieferung, Berlin, Bielefeld, München 1956, Sp. 808.

Für das Motiv der Stangen bei Christi Dornenkrönung z. B. weist er nach, daß die bildliche Darstellung der theatralischen *voraus* ging. Um 1921 dagegen war man der Meinung, daß die Malerei dieses Motiv den Passionsspielaufführungen verdanke und so gestaltete man in Waal — 1921 zuerst und dann bis in die gegenwärtigen Aufführungen — die Szene der Dornenkrönung bewußt nach spätmittelalterlichen Bilddarstellungen.

181 F. L. Baumann, Geschichte des Allgäus, Kempten 1881, Band 1, Seite 565 ff., Band 2, Seite 700 ff.

182 H. H. Borchardt, Das europäische Theater, Seite 161.

183 H. H. Borchardt, Das europäische Theater, Seite 162.

183a Für Kempten ist nur eine Passionsaufführung der „Komödianten“ überliefert; das Fehlen eines eigenen Passionsspieles mag dort mit den anhaltenden Streitigkeiten zwischen Kloster und Stadt zusammenhängen.

184 H. Stahl, Pater Martin von Cochem, Seite 93 und Seite 197.

185 K. Reiser, Sagen, Gebräuche, Sprichwörter des Allgäus, Band 2, Seite 124. Das Bisthum Augsburg, hist.-stat. beschrieben von A. v. Steichele, fortgesetzt von A. Schröder, Band 7, 1906—1910, Seite 115.

186 Walter Klemm, Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobeuren, München 1938

LITERATURVERZEICHNIS

- Rudwin, Maximilian
 Historical and Bibliographical
 Survey of the German Religious
 Drama.
 Pittsburgh
- Alt, Karl
 Die Lateinschule in der freien
 Reichsstadt Kaufbeuren.
- Bauerreiß, Romuald
 Sepulchrum Domini.
 München 1936
- Baumann, Franz Ludwig
 Geschichte des Allgäus.
 4 Bände, Kempten 1883
- Baumgarten, F.
 Olberg und Osterspiel im süd-
 westlichen Deutschland. In: Zeit-
 schrift für bildende Kunst (ZBK)
 8. Jahrgang, 1897 Seite 1 ff. u. 28 ff.
- Berliner, Rudolf
 Das Urteil des Pilatus.
 In: Die christliche Kunst, 30. Jahr-
 gang, 1933/34, Seite 128 ff.
- Bistum Augsburg
 hist.-stat. beschrieben von Stei-
 chele und Schröder, Augsburg
 1864 ff.
- Borcherdt, Hans Heinrich
 Das europäische Theater im Mit-
 telalter und in der Renaissance.
 Leipzig 1935
- Borcherdt, Hans Heinrich
 Geschichte des deutschen Thea-
 ters.
 In: Deutsche Philologie im Auf-
 riß, hrsg. von W. Stammler,
 22. Lieferung, Berlin, Bielefeld,
 München 1956, Sp. 417.
- Brummer, Johannes
 Tragicocomoedia Actapostolica.
 Lauingen 1593
- Cochem, Martin von
 Das große Leben Christi. 1721
- Creizenach, Wilhelm
 Geschichte des neueren Dramas.
 Band 1: Mittelalter und Früh-
 renaissance
 Halle 1893
- Deutinger, Martin von
 Beyträge zur Geschichte, Topo-

- graphie und Statistik des Erzbistums München-Freising.
München 1851
- Dörfner, Peter
Das Passionsspiel in Waal.
In: Bayerland, 25. Jahrgang, 1914,
Seite 814 ff.
- Dörner, Anton
Bozener Bürgerspiele
Alpendeutsche Prang- u. Kranz-
feste.
In: Bibliothek des literarischen
Vereins in Stuttgart, Publikation
291
Leipzig 1941
- Dürnwächter, A.
Passionsspiele auf den Jesuiten-
und Ordenstheatern.
In: Historisch-politische Blätter,
126, 1900, Seite 551 ff.
- Eichert, Ellynor
Das geistliche Spiel der Gegen-
wart in Deutschland und Frank-
reich, Berlin 1941
- Ehleuter, Franz Josef
Das Allgäuer Volkstheater in
alter und neuer Zeit.
Kempten 1932
- Hartl, Eduard
Das Drama des Mittelalters, sein
Wesen und sein Werden.
Leipzig 1937
- Hartmann, August
Volksschauspiele.
Leipzig 1880
- Hartmann, August
Das Oberammergauer Passions-
spiel in seiner ältesten Gestalt.
Leipzig 1880
- Herrmann, Max
Forschungen zur deutschen Thea-
tergeschichte des Mittelalters u.
der Renaissance.
Berlin 1914
- Hoeynck, F. A.
Geschichte der kirchlichen Litu-
rgie des Bistums Augsburg.
Augsburg 1889
- Huber, Heinrich
Der Kampf um die Passions-
spiele in Bayern.
In: Der Zwiebelturm, 2. Jahrgang,
3. Heft, März 1947, Seite 149.
- Klemm, Walter
Benediktinisches Barocktheater
in Südbayern insbesondere des
Reichsstiftes Ottobeuren.
München 1938
- Kautsch, Wolfgang
Das Barocktheater im Dienst der
Kirche bis 1790.
Diss. Leipzig 1931
- Lange, Carl
Die lateinischen Osterfeiern.
München 1887
- Maußer, Otto
Bitteres Leiden, Oberammer-
gauer Passionsspiel, Text von
1750, verfaßt von Pater Ferdinand
Rosner.

- In: Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Leipzig 1934
- Maußer, Otto
Text des Oberammergauer Passions-Spiels.
Hist.-krit. Ausgabe umfassend den Urtext von Pater Ottmar Weiß mit vollem Variantenapparat für die Umformung durch J. A. Daisenberger.
Diessen 1910
- Milchsack, Gustav
Die Oster- und Passionsspiele, literar.-hist. Untersuchung über den Ursprung und die Entwicklung derselben bis zum 17. Jahrhundert.
Wolfenbüttel 1880
- Mitterwieser, A.
Die heiligen Gräber der Karwoche in Bayern.
In: Heimatschutz und Heimatforschung, Festgabe für Chr. Franck.
München 1927, Seite 129 ff.
- Mitterwieser, A.
Passionsspiel und Karfreitagsprozession.
In: Literarische Beilage zum Klerusblatt, Nr. 6, 1930, Seite 281/287.
- Mitterwieser, A.
Der Palmesel und die Palmprozession in Bayern. Bayerischer Heimatschutz, 30. Jahrgang, 1934, Seite 67 ff.
- Mone, F. J.
Schauspiele des Mittelalters.
2 Bände, Karlsruhe 1846
- Moser, Hans
Das altbayerische Volksschauspiel im 17. und 18. Jahrhundert.
In: Bayerischer Heimatschutz, 24. und 25. Jahrgang, 1927, Seite 72 ff. und 1929, Seite 99 ff.
- Moser, Hans
Deutsches Volkstum im Volksschauspiel und Volkstanz.
In: Deutsches Volkstum, Berlin 1938
- Moser, Hans
Lebendiges Volksschauspiel.
In: Schöner Heimat, Erbe und Gegenwart
1951, Heft 1, Seite 10 ff.
- Müller, Johannes
Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang 1555 bis zum Hochbarock 1665; 2 Bände, 1930
- Müller, Walther
Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters.
Leipzig 1927
- Rapp, Albert
Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter.
Diss. München 1936

Reiser, Karl

Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus aus dem Munde des Volkes gesammelt. 2 Bände, Kempten 1894

Rohde, Alfred

Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter. Berlin 1926

Roth, Benno

Die Seckauer und Vorauer Osterliturgie im Mittelalter.
In: Seckauer geschichtliche Studien, Heft 4, Seckau 1935

Rudwin, Maximilian

Der Teufel in den geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit.
In: Hesperia, Schriften zur germanischen Philologie, Nr. 6, Göttingen 1915

Schmidt, Leopold

Thierseer Passionsspiele 1799—1935.
In: Wiener Neueste Nachrichten, Jahrgang 25, 1935

Schmidt, Leopold

Zur Innengeschichte der deutschen Passionsspiele.
In: Jahrbuch für Volkskunde, Band 3, München 1938, Seite 211 ff.

Schmidt, Leopold

Neuere Passionsspielforschung in Österreich.

Sonderdruck aus dem Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, Band 2, Wien 1953
(Befindet sich in der Landesstelle für Volkskunde, München)

Schmidt, Leopold

Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart.
In: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Institutes für deutsche Volkskunde, Band 7. Berlin 1954

Schmidt, Leopold

Volksschauspiel.
In: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. von W. Stammler, 29. Lieferung, Berlin, Bielefeld. München 1956

Schmidt, W. Ch.

Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters.
Diss. Marburg 1915

Schwäbischer Erzähler

wöchentliche Beilage zur Memminger Zeitung
Schwäbische Passionsspiele. Jahrgang 33, Nr. 30, Seite 124.

Schwietering, Julius

Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels. In: ZfdA, LXII. Band, Berlin 1925, Seite 1 ff.

Selzer, Alfred

Das Drama des Barock in Süddeutschland.

In: Zeitschrift für deutsche Bildung, Jahrgang 5, 1929, Seite 515 ff.

Sepet, Marius

Les Prophètes du Christ.

In: Bibliothèque de l'école des chartes, Band 3, Jahrgang 28, Paris 1867

Sengpiel, Oskar

Die Bedeutung der Prozession für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland.

Breslau 1932

Sieber, Josef

Die evangelisch-lutherischen Schullehrer der ehemaligen Reichsstadt Kaufbeuren nach handschriftlichen Quellen dargestellt.

Kaufbeuren 1939

Sontheimer, Martin

Die Geistlichkeit des Kapitels Ottobeuren von dessen Ursprung bis zur Säkularisation.

Band 5, Seite 362 ff.

Memmingen 1920

Stahl, Hans

Pater Martin von Cochem und das „Leben Christi“.

Bonn 1909

Stammler, Wolfgang

Schrifttum und Bildkunst im Deutschen Mittelalter.

In: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. von W. Stammler, 24. Lieferung, Berlin, Bielefeld, München 1956, Sp. 789.

Stobitz, Hugo

Osterzeit und Ostern im Kulturleben des Allgäu.

In: Hochvogel, Jahrgang 2, 1925, Seite 109.

Stobitz, Hugo

Die Kultur des Theaters im Allgäu.

In: Hochvogel, Jahrgang 1, 1924, Seite 249 f.

Tscheuschner-Bern, K.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 27, Berlin 1904

Vasterling, Heinz

Das Theater in der freien Reichsstadt Kaufbeuren.

Diss. München 1934

Wackernell, J. E.

Altdeutsche Passionsspiele in Tirol.

Graz 1897

Wackernell, J. E.

Eine Handschrift des altdeutschen Passionsspiels in Tirol 1574.

In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Literaturen, Band 112, 1904, Seite 130 f.

Weber, Toni

Die Präfigurationen im geistlichen Drama Deutschlands.
Diss. Marburg, 1919

Wilz, Leo

Der Kampf gegen die geistlichen Spiele in Bayern.
In: Bayerischer Heimatschutz, Jahrgang 25, 1929, Seite 99.

Wilz, Leo

Über die Passionsspiele in Immenstadt und Oberstaufen.
In: Hochvogel, Jahrgang 11, 1934, Nr. 12.

Wonisch, Othmar

Osterfeiern und dramatische Zeremonien der Palmweihe.
In: St. Lambrecht Quellen und Abhandlungen
Graz 1927

Young, Karl

The drama of the mediaeval church.
Oxford 1933

Young, Karl

The harrowing of hell in liturgical drama.
In: Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters.
Vol XVI, Part. II, Nr. 2, 1909

Young, Karl

The dramatic associations of the Easter sepulchre.
In: Univ. of Wisconsin Studies in lang. and lit.
Nr. 10, 1920

Zoepl, Friedrich

Die Feier des Karfreitags im Mindelheim des 17. und 18. Jahrhunderts.
In: Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen 1916

Zoepl, Friedrich

Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes.
In: Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde, Band 2, 1937

Am 4. September 1928 bin ich — Sigrid Mayer — als Tochter des Buchdruckers Sebastian Mayer und dessen Ehefrau Hildegard, geb. Kaiser in München geboren.

Von 1934—1938 besuchte ich die Volksschule in Regensburg und von 1939—1948 die Oberrealschule für Mädchen der Armen Schulschwestern am Anger in München und legte dort im Juni 1948 die Reifeprüfung ab.

Im Wintersemester 1948/49 immatrikulierte ich an der philosophischen Fakultät der Phil.-Theol. Hochschule in Bamberg, vom Sommersemester 1949 — Sommersemester 1953 setzte ich mein Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an der Universität München fort. Ich nahm u. a. an Vorlesungen und Übungen folgender Professoren teil: in Bamberg (Eis, Ernstberger, Meyer, Stöcklein) in München (Borcherdt, Hartl, v. der Leyen, Maenner, Motekat, Schnabel, Spindler, Spörl, Wenzlaff-Eggebert).

Im Herbst 1954 legte ich in den Fächern: Germanistik, Geschichte, Geographie das Staatsexamen an der Universität München mit Erfolg ab. Seitdem arbeite ich an einer Untersuchung über „Die Passionsspiel-Tradition im Allgäu“.

VORWORT

Die Anregung zur vorliegenden Untersuchung der Passionsspieltradition im Allgäu verdanke ich Herrn Universitätsprofessor H. H. Borchardt, der in seinem Seminar über die Passionsspieltradition Oberammergaus auf die Probleme und noch ungeklärten Phänomene des religiösen Volksspieles hingewiesen hat. Ihm danke ich darüber hinaus besonders für die Anteilnahme, die er an der Entstehung der Arbeit genommen hat.

Für vielfache Hinweise und Ratschläge danke ich außerdem dem Leiter der Landesstelle für Volkskunde in München, Herrn Dr. H. Moser und dem Kreisheimatpfleger des Allgäus Herrn Dr. Dr. A. Weitnauer in Kempten.

Außer ihnen waren mir viele örtliche Heimatpfleger und Pfarrherren im Allgäu bei der Auffindung von Texten und sonstigen Unterlagen behilflich. Auch ihnen gilt mein Dank.

